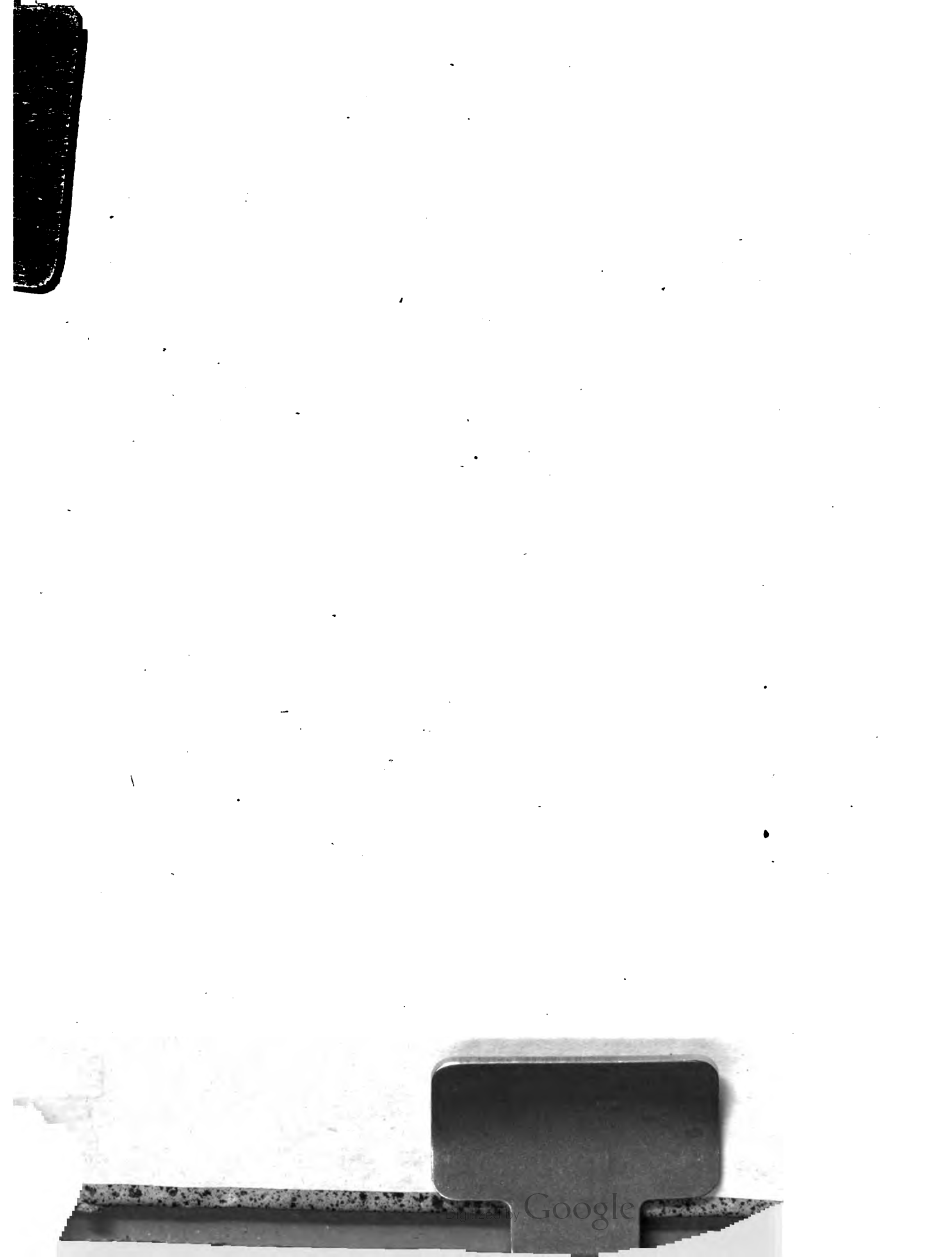
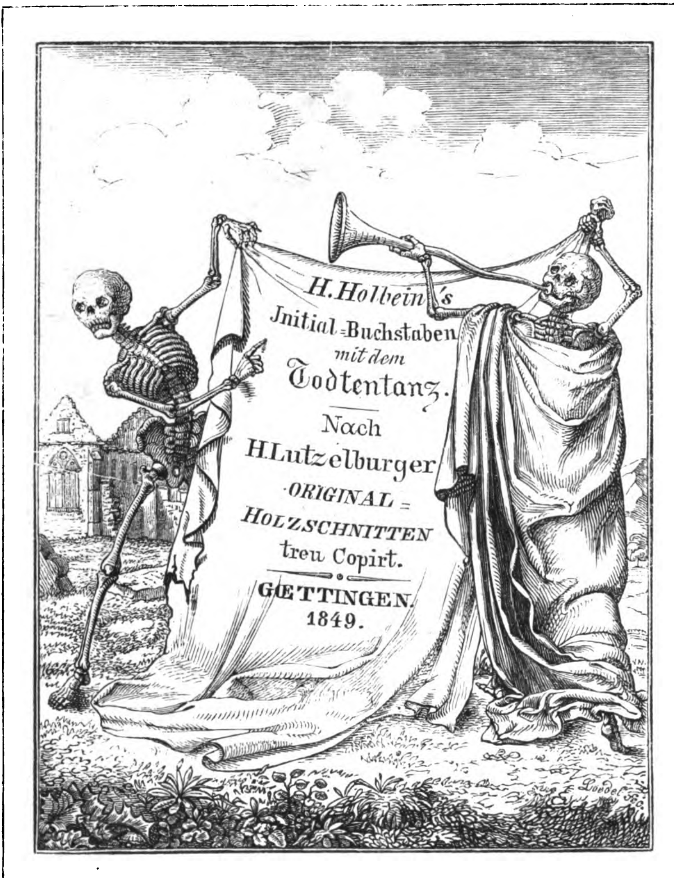




GÖTTINGEN, DRUCK DER DIETERICHSCHEN UNIV.-BUCHDRUCKEREI.

HANS HOLBEIN'S

INITIAL-BUCHSTABEN MIT DEM TODTENTANZ.

NACH

HANS LUTZELBURGER'S

ORIGINAL-HOLZSCHNITTEN IM DRESDNER KABINET

ZUM ERSTEN MAL TREU COPIRT

VON

HEINRICH LOEDEL.

MIT ERLÄUTERNDEN DENKVERSEN

UND

EINER GESCHICHTLICHEN ABHANDLUNG ÜBER DIE TODTENTÄNZE

VON

DR. ADOLF ELLISSEN.

Der Reinertrag ist für die deutsche Kriegsflotte bestimmt.

GÖTTINGEN,

IM VERLAG DER DIETERICHSCHEN BUCHHANDLUNG.

1849.

Widmung.

Freund Hein dem deutschen Volke.

Ob mir erlagen Mensch und Thier
Vom Kaiser bis zum Wurm im Staube,
Ein Ungeheuer trotzte mir,
Ward meiner Allmacht nicht zum Raube;

Ein Scheusal, das dem deutschen Land
Verderben schuf seit grauen Jahren.
Wer hat sein Wüthen nicht gekannt?
Wer seine Tücke nicht erfahren?

Die deutsche Zwietracht, — deutscher Schmach,
Verknechtung, Noth und Ohnmacht Mutter;
Ihr Pfleger Reichs- und Bundestag,
Des Volkes Mark und Blut ihr Futter.

Unsterblich schien das Ungethüm;
Durft' ich doch nimmer dran mich wagen.
— Triumph! es ist vorbei mit ihm:
Auch seine Stunde hat geschlagen.

Der Genius des Jahrhunderts lieh
Mir, das Gorgonenhaupt zu fällen,
Sein Schwert. Es fiel, und tauch' es nie
Auf's neu gespenstisch aus den Wellen!

Denn in die Erde grub ich's nicht,
Wie Herkules den Kopf der Hyder.
Kehrt es zu Deutschlands Fluch an's Licht,
So kehrt es aus dem Meer ihm wieder;

So kommt es auf des Feindes Kiel,
Dem Deutschlands Glück und Ruhm ein Schrecken.
Schon zeigt er seines Trachtens Ziel,
Die todte Furie zu wecken.

Drum, deutsches Volk, sei auf der Hut!
Bedeck' mit Segeln deine Meere.
Hab' Acht, dass nicht die Höllenbrut
In Feindsgeleit dir wiederkehre!

Du nennst mich „Freund", und freundlich mild
Will ich den Deinen fern mich halten,
Will rüstig, wie auf Holbein's Bild,
Beim Feinde nur als Lootse schalten.

Sein Scherflein bringt Freund Hein auch dar;
Den Moderduft darfst du nicht schelten.
Lass auf des Vaterlands Altar
Des Vespasianus Wahlspruch gelten.

Vorwort.

Als seit Erfindung der Buchdruckerkunst die Gewohnheit, viele Bücher mit Bildern der verschiedensten Art zu verzieren oder, wie man jetzt sagt, zu illustriren, von den Handschriften auch auf Druckwerke übertragen wurde, erkannte man leicht die überwiegende Zweckmässigkeit der Holzschneidekunst zu diesem Behuf, sowohl hinsichtlich der Bequemlichkeit, den Holzschnitt zwischen dem Text abzudrucken, als wegen der grossen Anzahl von Abdrücken, welche Holzschnitte bei guter Behandlung zulassen. In der Eigenthümlichkeit der Buchdruckerpresse aber, so wie in der Natur des Holzschnitts liegt es nicht, Kupferstiche durch letztern zu ersetzen. Selbst aus den gelungensten Arbeiten der neuern Xylographen ergibt sich, dass der Holzschnitt jene zarten Nüancen, die Abstufung der Töne vom tiefsten Schatten bis zum höchsten Licht, wie solche ein guter Kupferstich

zeigt, nicht darzustellen vermag. Dagegen beweisen die tüchtigen Leistungen der alten Formschneider aus jener Blütenzeit mittelalterlicher Kunst, dass im Holzschnitt durch leichte Schattenangaben mehr malerische Wirkung erzielt wird, als durch die, wir möchten sagen, chalkographisirende Manier vieler neuern Holzschnitte, selbst bei der glänzendsten Ausführung und Technik der letztern. Von Liebhabern werden daher jene alten Holzschnitte hoch in Ehren gehalten und manche darunter aus Dürer's und Holbein's Zeit sind von solchem Kunstwerth und dabei so selten geworden, dass man sie nur allenfalls noch in fürstlichen oder sonstigen reichen Sammlungen zu sehen bekommt.

Zu diesen Seltenheiten gehört das unter dem Titel des kleinen Holbeinschen Todtentanzes bekannte Alphabet in sogenannten *Lettres grises* mit dem Todtentanz, wovon vollständige Originalabdrücke jetzt, soviel man mit Bestimmtheit weiss, nur im Dresdner Kupferstichkabinett und in der Basler Bibliothek aufbewahrt werden.

So wenig Kunst-Kenner und Historiker bis jetzt über die Frage sich vereinigen konnten, wem die Ehre der xylographischen Ausführung und selbst die der Erfindung dieses kleinen Kunstwerks gebühre, so entschieden stimmen sie doch sämmtlich in der Anerkennung seiner Vor-

trefflichkeit überein. Brulliot u. A. gestand, nichts Vollendeteres in dieser Kunstgattung zu kennen, und auch der nichts weniger als enthusiastische Engländer Douce nennt in seinem bekannten trefflichen Werke über den Todtentanz das fragliche Alphabet „in jeder Hinsicht das Meisterwerk der alten Formschneidekunst" und erklärt es für ein eben so schwieriges als dankbares Unternehmen, dasselbe in unsrer Zeit glücklich nachzuschneiden. Wir hoffen, es werde der deutschen Kunstwelt nicht unwillkommen sein, diese Aufgabe durch einen deutschen Künstler gelöst und eine der vorzüglichsten und interessantesten xylographischen Leistungen des 16ten Jahrhunderts, wovon bisher vollständig nur die erwähnten beiden Exemplare vorlagen und wovon einzelne zufällig in den Handel gekommene Buchstaben wohl mit einem Dukaten das Stück bezahlt wurden, jetzt in einer mit dem Original identisch zu nennenden Kopie um einen geringen Preis jedem Kenner und Kunstfreunde zugänglich gemacht zu sehen. Wem daran liegt, zu wissen, wie weit nach dem Urtheile des in dieser Sache vielleicht kompetentesten Richters in Deutschland dem Künstler seine Arbeit gelungen, den erlauben wir uns auf Direktor Frenzel's Nachricht über dieselbe im Kunstblatt von 1846 S. 111 hinzuweisen.

Um das Verständniss des Todtentanz-Alphabets einem grössern Kreise zu eröffnen, sind den Buchstaben hier kurze Erklärungen in Versen beigegeben, worin sie ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäss als Initialen verwandt werden. Dass ein solcher Aufwand von Kräften, wie er sich in Komposition und Ausführung dieser Bilder kund gibt, von Anfang an auch nichts anders als eine gewöhnliche Bücherverzierung, wie freilich die meisten derartigen Holzschnitte, bezweckt habe, ist wohl zu bezweifeln und vielmehr anzunehmen, dass sie nach der ersten Absicht des Zeichners (wie auch der grössere Holbein'sche Todtentanz) einem besondern sinnverwandten Text als Schmuck dienen sollten. Einen solchen Text nun, der entweder in allen Abdrücken verloren ging oder wahrscheinlicher aus unbekannten Ursachen gar nicht zu Stande kam, nach Kräften herzustellen, hat sich der Erläuterer zur Aufgabe gemacht. Da er mit Rosenkranz in der Idee des Todtentanzes nur „das Lächeln über den Tod", die scurrile Veranschaulichung der Eitelkeit und Narrheit der Welt erkennt und demnach jede pathetisch-sentimentale Auffassung jener Vorstellung für einen trübseligen Missgriff halten muss, hat er sich bestrebt, den dem Geist der Bilder allein entsprechenden Humor, nicht etwa hineinzulegen, sondern nur den darin liegenden klarer

zur Anschauung zu bringen. Das Bestreben, diese Erläuterungen fern von jeder weitläuftigen Ausspinnung in gedrängter, möglichst epigrammatischer Kürze zusammenzufassen (wesshalb auch die dialogische Form hier unzulässig schien), hat seinen Grund in der Absicht, den Bildern, welchen die Verse nur als untergeordnetes Vehikel dienen sollen, auch äusserlich, so weit es sich thun liess, die Hauptstelle anzuweisen.

Die aus den Quellen geschöpften historischen Notizen über jene in der Kunst- und Sittengeschichte eine so merkwürdige Rolle spielende Idee werden hoffentlich, wie auch die, soweit sie hieher gehören, beigefügten Epigramme des alten Aemylius, keine unerwünschte Zugabe sein.

Was die Bestimmung des Reinertrags betrifft, so wünschen und hoffen die Herausgeber, weit entfernt diesen Zweck als Köder auszuhängen, weiter nichts, als dass durch die offene Angabe desselben sich niemand gegen das Büchlein möge einnehmen lassen. Fand man doch seiner Zeit gegen den Gedanken literarischer Publikationen zum Besten des Kölner Domes nichts einzuwenden. Und sollte die bescheidene Beisteuer einer kleinen Planke zum Bau der deutschen Flotte, der ersehnten Arche Noä für Deutschlands Selbständigkeit, nicht

mindestens eben so statthaft sein, wie jene Steine zum babylonischen Thurmbau des damals mit allerhöchster Approbation in die Wolken strebenden deutschen Patriotismus?

FREUND HEIN'S FIBEL.

„Mein A-B-C lernt Jung und Alt;
Das kleinste Büblein fasst es bald,
Und wessen Weisheit sternenhoch,
Ich nehm' ihn in die Schule noch.“

Wehe, wehe, wehe denen, die auf Erden wohnen.
OFFENB. JOH. VIII, 13.

Alles, was einen lebendigen Odem hatte, das starb.
I. BUCH MOSE, VII, 22.

Vae nimium vobis, misero qui vivitis orbe,
Tempora vos multo plena dolore manent;
Quantumcunque boni vobis fortuna ministret,
Pallida Mors veniens omnibus hospes erit.





uf, auf! Freund Hein rückt kühn ins Feld,



Er hat seine Heerschaar wohl bestellt.
Von Schädelstatt, der Veste, zieht
Er aus ins weite Weltgebiet,
Bläst auf zum Tanz auf Knochenröhren:
Die kecke Weise lässt sich hören!
Sein Gesell rührt beinerne Schlägel fein,
Der Trommelschall dröhnt durch Mark
und Bein.
So wackerm Helden und Spielmann laufen
Die Tänzer zu in hellem Haufen.



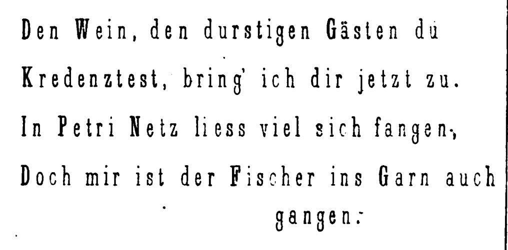
— der hohe Priester sterbe — und sein Amt müsse ein anderer empfangen.

JOS. XX, 6. PS. CIX, 8.

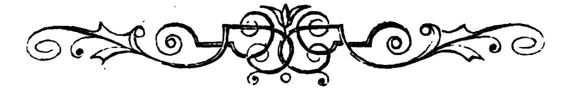
Qui non mortalis vitae tibi munera fingis,
Rebus ab humanis eripiere brevi.
Maximus es quamvis Romana in sede sacerdos,
Quod geris officium, qui gerat, alter erit.




Beim höchsten Gaste beginnt der Tanz:



Ei, Päpstlein, wie strahlt deiner Kronen Glanz!
Den Wein, den durstigen Gästen du
Kredenztest, bring' ich dir jetzt zu.
In Petri Netz liess viel sich fangen,
Doch mir ist der Fischer ins Garn auch gangen:
Hast wohl die Himmelsschlüssel geführt,
Gelöst und gebunden, wie sich's gebührt;
Nun öffnet dir flink das Vetterlein dorten
Zu Lucifer's Vatikan die Pforten.



Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben.

JESAÏA, XXXVIII, 1.

Daselbst wirst du sterben, daselbst werden deine köstlichen Wagen bleiben.

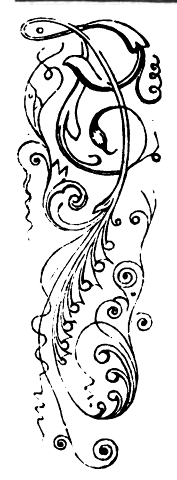
JESAÏA, XXII, 19.

Sic tibi disponas commissi munera regni,
Ut transire alio posse repente putes.
Cur? Quia cum vitam suscepta morte repones,
Tunc tua divulsus gloria currus erit!

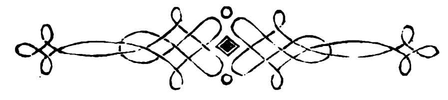




äsars Erbe, du Herrscher der Welt!



Hast stolz zur Wehre dich gestellt,
Trittst mir hochfahrend und verwegen,
Aufrecht, wie 's Kaisern ziemt, entgegen,
Schlägst mich ins Antlitz, wie vor der Zeit
Dem Recht, der Treu und Menschlichkeit.
Schlag', Kaiser! — wirst mir den Schädel
nicht spalten!
Hätt'st lieber den Erdball fest gehalten,
Den schlaff die Hand entrollen lässt!
Sechs Schuh breit Erde bleibt dir fest.

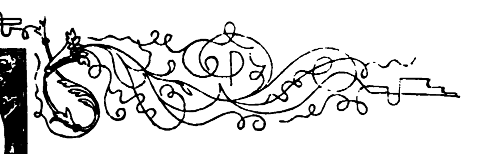


DER KÖNIG.

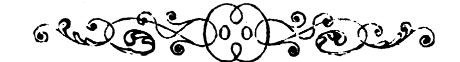
Heute König, morgen todt.

SIRACH, X, 12.

Splendida fert hodie regni qui sceptra superbus,
Crastina lux illi tristia fata feret.
Quisquis enim regni summas moderatur habenas
Munera discedens non meliora feret.



Dein Volk hat lang genug unterthänig
Die Knie sich wund gekniet, Herr König,
Im Staube deine Majestät
Entblössten Hauptes angefleht.
Schwer lag auf ihm des Herrschers Hand;
Nun hat das Blättchen sich gewandt:
Den grössern Herren vor dir sieh!
Tief beugt sich des Gesalbten Knie!
Und wie die Knochenfinger winken,
Wird bald vom Haupt die Krone sinken.



Wehe denen, die den Gottlosen Recht sprechen um Geschenke willen und das Recht der Gerechten von ihnen wenden.

JESAÏA, V, 23.

Vae nimium vobis, qui justificatis iniquum,
Erigitisque malos deprimitisque bonos:
Donaque sectantes fallacis inania mundi
Justitiae verum tollere vultis iter.





Empfang' die schuldige Reverenz,
Violett purpurne Eminenz!
Hast schlau ins Fäustchen wohl gelacht
Wenn an's Conclave du gedacht?
Ja! die Tiare stände dir gut,
Noch schmucker, als der rothe Hut.
Doch brauchst just, dich mit ihr zu zieren,
Den heiligen Geist nicht zu citiren.
Wenn meine Stimme dich erkoren,
Hast an den andern nichts verloren.





Wer stolz ist, den kann er demüthigen.

DANIEL, IV, 34.

Vos quoque, quos vitae delectat pompa superbae,
Implicitos fatis auferet una dies.
Herba virens pedibus ceu concultatur euntis,
Ultima sic tristi vos pede fata terent.



Frau Kaiserin auf goldnem Thron,



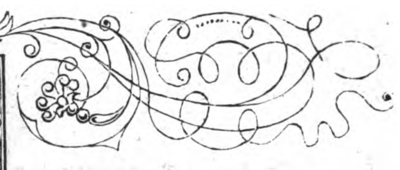
Manch ehrsam Tänzlein tanztest du schon
Mit mächtig hochgeborenen Herr'n;
Doch hattest du junge Gesellen gern
Von niederm, aber frischerm Blut,
Gab erst dein Wink den Blöden Muth.
Heut' ist's kein Prinz, kein Graf noch Ritter,
's ist nur ein schlanker, rüstiger Schnitter,
Der um den Tanz zu bitten wagt
Und dem's die Herrin nicht versagt.



Stehet auf, ihr stolzen Frauen, höret meine Stimme, es ist um Jahr und Tag zu thun, so werdet ihr sicher zittern.

JESAÏA, XXXII, 9, 10.

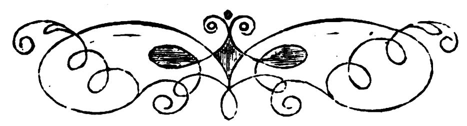
Huc etiam dominae, matronaque dives adeste,
Sic etenim vobis mortua turba refert:
Post hilares annos et inanis gaudia mundi
Turbabit mortis corpora vestra dolor.





Goldgleissend prunkte dein Geschmeide,
Frau Königin, auf sammtnem Kleide.
O weh, dass nun der Glanz verschwindet,
Dass all das lichte Gold erblindet!
Solch Leiden schaffen, sollt' ich wähnen,
Des Volkes Schweiss und bittre Thränen,
Die deine goldne Pracht benetzen;
Doch fall' sie immerhin in Fetzen!
Lass mich als Juwelier nur walten,
Mein Halsband soll dir Farbe halten.





Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Heerde werden sich zerstreuen.

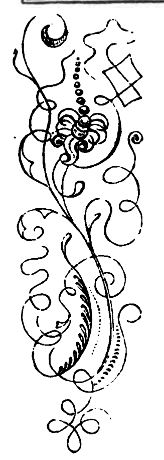
MATTH. XXVI, 31.

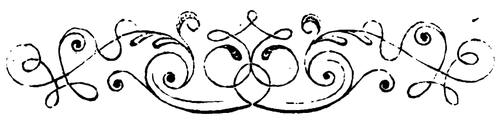
Mors, ego percutiam pastorem, dicit, inermem,
Illius in terram mitra pedumque cadent.
Tum pastore suo per vulnera mortis adempto
Incustoditae disjicientur oves.





Hochwürdiger Hirt, hast deine Heerde
Gehütet ohne viel Beschwerde,
Verstandst sie meisterlich zu scheeren,
Doch musst ihr jetzt den Rücken kehren.
Lass deinen Krummstab nur bei Seiten,
Er kann nicht wider die Hippe streiten.
Du taugst mit der gehörnten Mütze
Zum Bock an meiner Schäflein Spitze,
Die bass ich sammle unterm Rasen,
Als du, so lang' sie hier noch grasen.





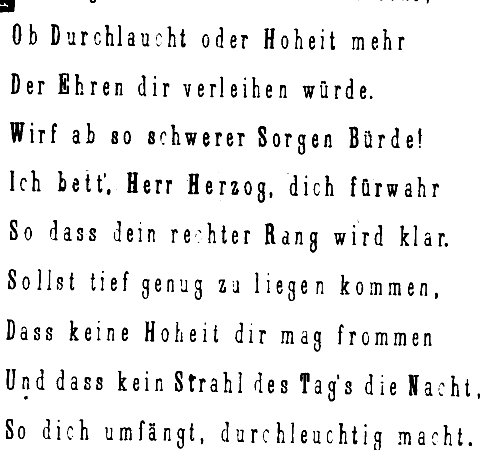
Die Fürsten werden traurig gekleidet sein.

HESEKIEL, VII, 27.

Princeps magne veni, periturque gaudia linquas,
Quicquid et incerti mundus honoris habet.
Sola queo regum sublimes vincere fastus,
Imperio cedit splendidá pompa meo.




In Sorgen schwebtest du fast sehr,
Ob Durchlaucht oder Hoheit mehr
Der Ehren dir verleihen würde.
Wirf ab so schwerer Sorgen Bürde!
Ich bett', Herr Herzog, dich fürwahr
So dass dein rechter Rang wird klar.
Sollst tief genug zu liegen kommen,
Dass keine Hoheit dir mag frommen
Und dass kein Strahl des Tag's die Nacht,
So dich umfängt, durchleuchtig macht.




Er wird nichts in seinem Sterben mitnehmen, und seine Herrlichkeit wird ihm nicht nachfolgen.
PSALM, XLIX, 18.

Nobilis haud ullos secum portabit honores,
Dejiciet summo Mors ubi dura loco.
Non celebres titulos claraeque insignia gentis
Auferet, in tumba nil nisi pulvis erit.





Kein Sträuben, kein ergrimmt Gesicht!
Gestrenger Herr, 's hilft Alles nicht!
Den Bauersmann hast zwar verachtet,
Als Koth an deinen Schuh'n betrachtet,
Hätt'st nie den Flegel angerührt,
Den kräftig er für dich geführt;
Nun gibt der Flegel dir den Rest!
Von mir als Grundherrn musst so fest
Dich an die Scholle binden lassen,
Wie je nur deine Untersassen.



Siehe, die Stunde ist hier!

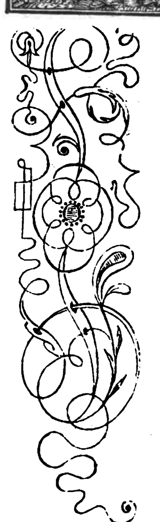
MATTH. XXVI, 45.

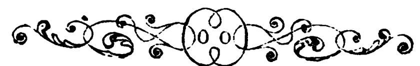
Tu petis ecce chorum pompa comitante frequenti,
Mox age, dic horas voce precante tuas.
Nam te fata vocant, illa morieris in hora,
Quae tibi fert tristem non revocanda diem.





Lass mich als Sakristan dir dienen,
Herr Domdechant mit heiligen Mienen!
Hast manche Hora wohl versäumt,
Auf üppigem Lotterbett verträumt:
In der, die ich dir vor will grölen,
Mein Pfäfflein, darfst du mir nicht fehlen!
Das Nass in deinem Weihebecken
Hat nicht getilgt der Sünden Flecken,
Doch meins hier soll mit Laug' und Aschen
Dich Fettfleck aus der Kirchen waschen.

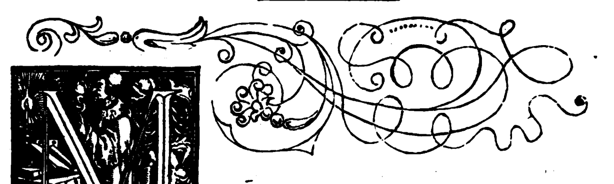


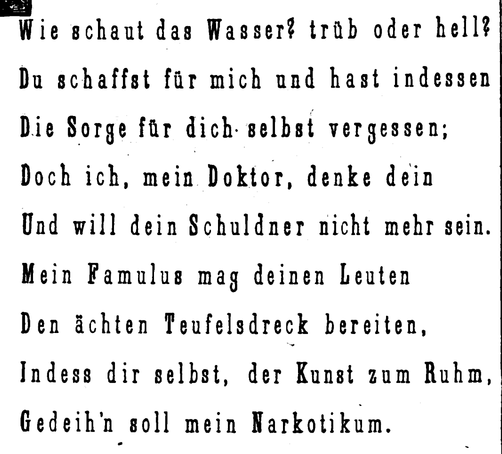


Arzt, hilf dir selber.

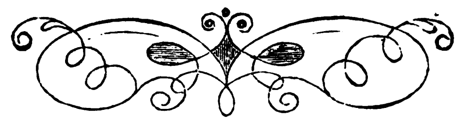
LUC. IV, 23.

Tu bene cognoscis morbes, artemque medendi,
Qua simul aegrotis subveniatur, habes.
Sed caput o stupidum, cum fata aliena retardes,
Ignoras morbi, quo moriere, genus.





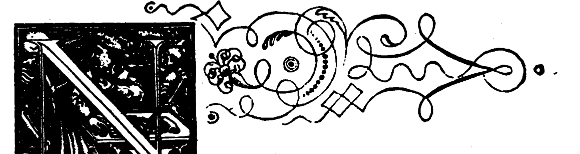
Mein treuer Helfer und Gesell,
Wie schaut das Wasser? trüb oder hell?
Du schaffst für mich und hast indessen
Die Sorge für dich selbst vergessen;
Doch ich, mein Doktor, denke dein
Und will dein Schuldner nicht mehr sein.
Mein Famulus mag deinen Leuten
Den ächten Teufelsdreck bereiten,
Indess dir selbst, der Kunst zum Ruhm,
Gedeih'n soll mein Narkotikum.

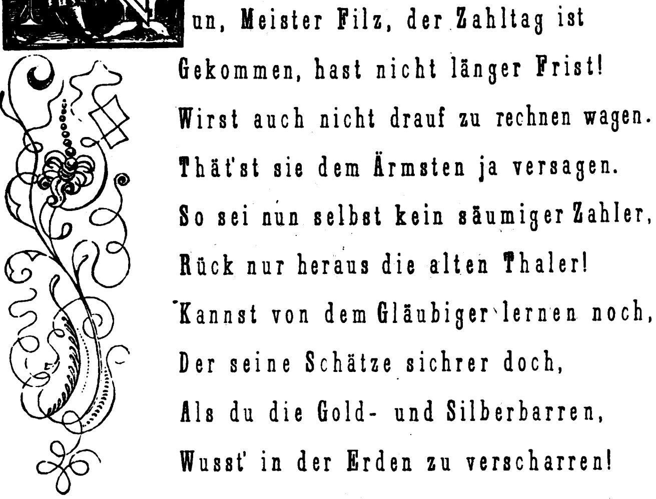


Du Narr, diese Nacht wird man deine Seele von dir fordern; und wess wird es sein, das du gesammelt hast?

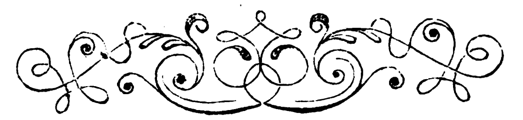
LUC. XII, 20.

Hac te nocte manu rapiet Mors tristis, avare,
Inque brevi tumba cras tumulatus eris.
Ergo cum procul hinc vita privatus abibis,
Quo bona pervenient accumulata tibi?





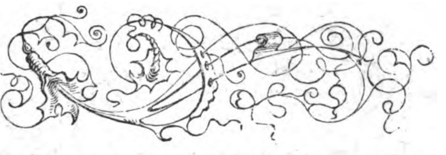
Nun, Meister Filz, der Zahltag ist
Gekommen, hast nicht länger Frist!
Wirst auch nicht drauf zu rechnen wagen.
Thät'st sie dem Ärmsten ja versagen.
So sei nun selbst kein säumiger Zahler,
Rück nur heraus die alten Thaler!
Kannst von dem Gläubiger lernen noch,
Der seine Schätze sichrer doch,
Als du die Gold- und Silberbarren,
Wusst' in der Erden zu verscharren!



Er wird sterben, dass er sich nicht will ziehen lassen, und um seiner grossen Thorheit willen wird es ihm nicht wohl gehen.

SPRÜCHE SALOMONS V, 23.

Jam moriere miser, quia disciplina piorum
Nunquam vera tibi sed simulata fuit;
Stultitiaeque tuae magno deceptus acervo,
Et stolida falsum mente secutus iter.

b du dich sperrst mit Angstgeberden,
Mönchlein, musst mein Novize werden!
Will über die drei Klosterpflichten
Dich besser, als dein Abt, berichten.
Gehorsam übst du schon vor Allem,
Mein Wink regiert dich nach Gefallen.
Der Armuth wirst du treuer warten,
Als sonst auf deinen Bettelfahrten;
Und deine Keuschheit gar, Geselle,
Ist sicher in der neuen Zelle.





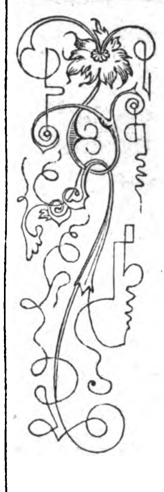
Wenn ein starker Gewappneter sein Haus bewahrt, und ein Stärkerer kommt über ihn und überwindet ihn, so nimmt er ihm seinen Harnisch, darauf er sich verliess.

LUC. XI, 21, 22.

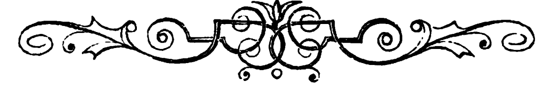
Fortis et armatus, dum vis et vita supersit,
Tuta sui servant atria praesidii:
Ecce supervenit junctis Mors fortior armis
Huncque male tuta de statione rapit.




Parirst nicht schlecht, Kamerad, nur schade,



Dass deine zierliche Parade
Der Knochenflamberg grob durchhaut.
Du wehrtest brav dich deiner Haut;
Doch tröste dich, dass du erlegen
Dem nimmer noch bezwungnen Degen!
Ich geb' dir ehrenhaft Quartier
Und schenke die Parole dir;
Wirst ohne das nicht Lust verspüren,
Dich jemals selbst zu ranzioniren!



DIE NONNE.

Da lobte ich die Todten, die schon gestorben waren, mehr, denn die Lebendigen, die noch Leben hatten.

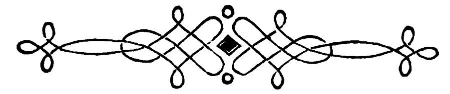
PREDIGER SALOMO, IV, 2,

Plus ego laudavi mortem, quam vivere, semper,
Vita quod haec variis est onerata malis.
Nunc ingrata tamen me mors detrusit ad illos,
Fatorum rigida qui cecidere manu.




Quäl, Schwester, dich nicht mit Vigilien;
Du hütetest der Keuschheit Lilien,
Bis dass du worden lilienweiss,
Dein Fleisch und Blut zu Schnee und Eis.
Dacht'st oft in deinem öden Bette:
O dass ich einen Liebsten hätte!
Sieh her, der Buhle ist zur Hand:
Er kam in ehrsamem Gewand;
Hast Zeit, vom Wachen, Beten, Fasten
In seinem treuen Arm zu rasten.





Er folgt, wie ein Ochs zur Schlachtbank geführet wird, und wie zur Fessel, da man die Narren mit züchtiget.

SPRÜCHE SALOMONS, VII, 22.

Insanire et scire nihil, suavissima vita est:
Optima non itidem. Quid furiosus agit?
Securus fati simplex lascivit ut agnus,
Nescius ad mortis vincula quod trahitur.





Reich mir die Hand, Gevatter Narr!
Ziehst mir 'ne böse Fratze zwar,
Doch haben wir zur guten Stunden
Beim Fastnachtsjubel uns gefunden.
Wo zög' ich besser dich zum Tanz,
Als hier auf lustigem Mummenschanz?
Bekränzt, gestiefelt wink' ich dir,
Ein flotter, muntrer Kavalier.
Horch! wie den Takt die Knochen klappen
Zum Klingeln deiner Schellenkappen.



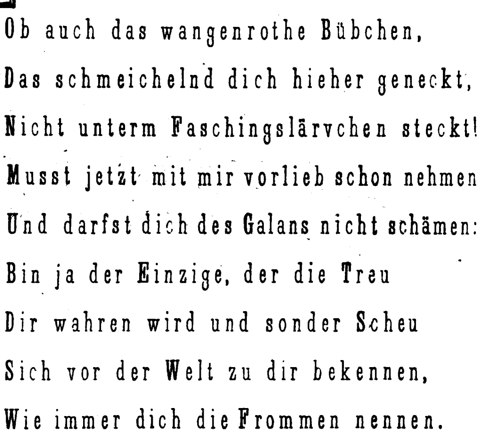
Sie leben bei guten Tagen, und erschrecken kaum einen Augenblick vor der Hölle.

HIOB, XXI, 13.

Consumunt vitam per gaudia multa puellae,
Omne voluptatum percipiuntque genus.
Tristitia curisque vacant, animoque soluto
Otia deliciis condita semper amant.
Sed miserae tandem fato mittuntur ad Orcum,
Vertit ubi summus gaudia tanta dolor.




Sei gutes Muths, mein schmuckes Liebchen,
Ob auch das wangenrothe Bübchen,
Das schmeichelnd dich hieher geneckt,
Nicht unterm Faschingslärvchen steckt!
Musst jetzt mit mir vorlieb schon nehmen
Und darfst dich des Galans nicht schämen:
Bin ja der Einzige, der die Treu
Dir wahren wird und sonder Scheu
Sich vor der Welt zu dir bekennen,
Wie immer dich die Frommen nennen.

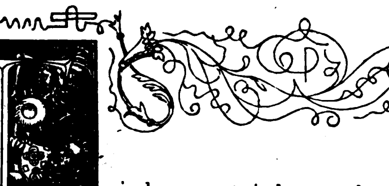


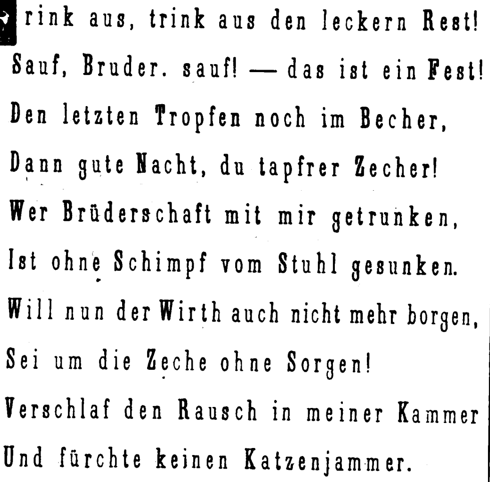

DER SÄUFER.

Saufet euch nicht voll Weins, daraus ein unordentliches Wesen folget.

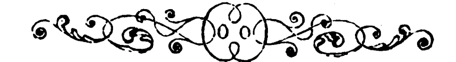
EPHESER, V, 18.

Parcite, mortales, nimio vos mergere Baccho,
Cui Venus exspumans, luxus et omnis inest:
Ne veniens cogat somno vinoque sepultos
Mors animam vomitu reddere purpuream.





Trink aus, trink aus den leckern Rest!
Sauf, Bruder. sauf! — das ist ein Fest!
Den letzten Tropfen noch im Becher,
Dann gute Nacht, du tapfrer Zecher!
Wer Brüderschaft mit mir getrunken,
Ist ohne Schimpf vom Stuhl gesunken.
Will nun der Wirth auch nicht mehr borgen,
Sei um die Zeche ohne Sorgen!
Verschlaf den Rausch in meiner Kammer
Und fürchte keinen Katzenjammer.



DER REITER.

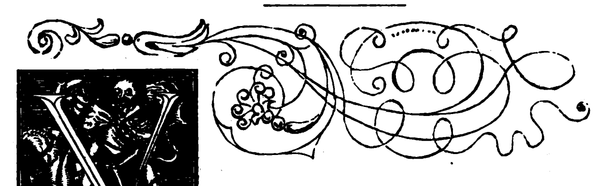
Ich sahe, und siehe ein fahl Pferd; und der darauf sass, dess Name hiess Tod, und die Hölle folgte ihm nach.

OFFENB. JOHANN., VI, 8.

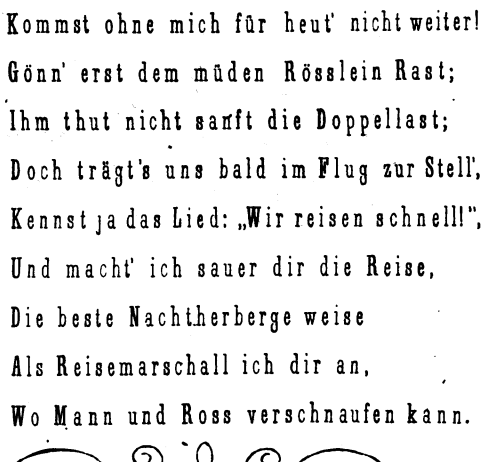
Quo fugis, infelix, frenis spumantibus? Ecce
Pallidus a tergo te tenet alter eques!
Te petit hic nimbo citior, quem Tartarus atrox
Excipit, a cujus te Deus igne tegat.

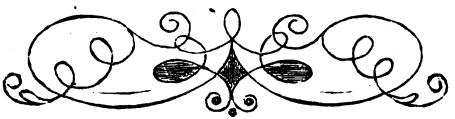
Anmerkung. Die Lyoner Imagines mortis enthalten kein dem nebenstehenden Buchstaben entsprechendes Bild; mithin fehlt auch der Bibelspruch und das Epigramm dazu. Beides musste demnach selbständig hinzugefügt werden. Das Epigramm dürfte deutsch etwa so lauten:

Ob du auf schäumendem Ross auch entfliehest, dem Reiter des fahlen
Pferdes entrinnest du nicht; siehe schon packt dich sein Arm.
Flögst du auf Flügeln des Sturms, er sässe dir lauernd im Nacken;
Flehe zu dem, der ihn schickt, dass ihm die Hölle nicht folgt!



Verzieh ein Weilchen, hastiger Reiter!
Kommst ohne mich für heut' nicht weiter!
Gönn' erst dem müden Rösslein Rast;
Ihm thut nicht sanft die Doppellast;
Doch trägt's uns bald im Flug zur Stell',
Kennst ja das Lied: „Wir reisen schnell!",
Und macht' ich sauer dir die Reise,
Die beste Nachtherberge weise
Als Reisemarschall ich dir an,
Wo Mann und Ross verschnaufen kann.

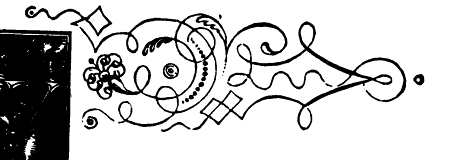


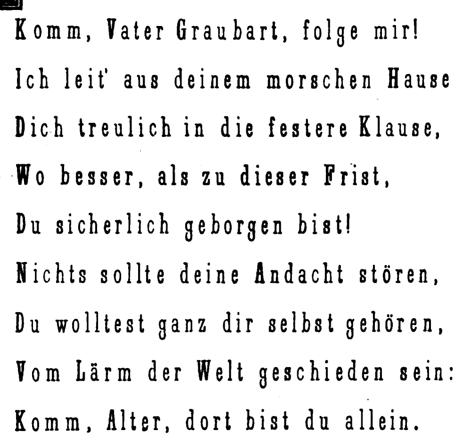


Mein Odem ist schwach, und meine Tage sind abgekürzet, das Grab ist da.

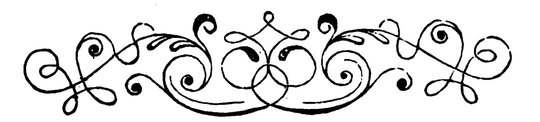
HIOB, XVII, 1.

Attenuata meis fugerunt robora membris,
Vitaque currentis fluminis instar abit.
Quam cito praeteriit nunquam revocabile tempus,
Et reliquum tumbam nil mihi praeter erit.
Tristia jam longae pertaesus munera vitae,
Me precor ut jubeant numina summa mori.





Was tappst am schweren Stabe hier?
Komm, Vater Graubart, folge mir!
Ich leit' aus deinem morschen Hause
Dich treulich in die festere Klause,
Wo besser, als zu dieser Frist,
Du sicherlich geborgen bist!
Nichts sollte deine Andacht stören,
Du wolltest ganz dir selbst gehören,
Vom Lärm der Welt geschieden sein:
Komm, Alter, dort bist du allein.



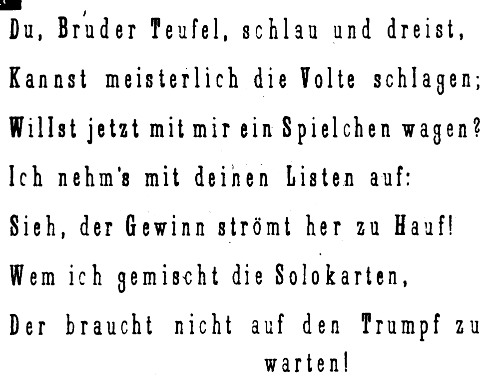
Was hülfe es dem Menschen, so er die ganze Welt gewönne, und nähme doch Schaden an seiner Seele?

MATTH. XVI, 26.

Quid prodest homini, totum si sortibus orbem
Ac aleae innumeras arte lucretur opes.
Detrimentum animae fato patiatur acerbo,
Nulla quod ars, fraus, sors, post reparare queat?




X für ein U zu machen weisst
Du, Bruder Teufel, schlau und dreist,
Kannst meisterlich die Volte schlagen;
Willst jetzt mit mir ein Spielchen wagen?
Ich nehm's mit deinen Listen auf:
Sieh, der Gewinn strömt her zu Hauf!
Wem ich gemischt die Solokarten,
Der braucht nicht auf den Trumpf zu warten!
Wem ich mit Knöcheln die Zeit vertreibe,
Der sorgt nicht, dass der Pasch aus bleibe!





Der Mensch vom Weibe geboren lebt kurze Zeit, und ist voll Unruhe, gehet auf wie eine Blume und fällt ab, fliehet wie ein Schatten und bleibet nicht.

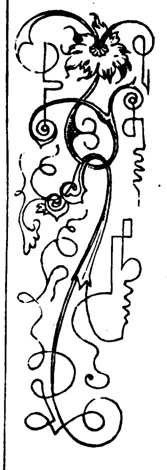
HIOB, XIV, 1, 2.

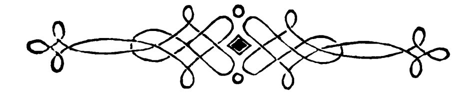
Omnis homo veniens gravida mulieris ab alvo,
Nascitur ad variis tempora plena malis.
Flos cito marcescens veluti decedit, et ille
Sic perit, et tanquam corporis umbra fugit.





sopenzweiglein an der Wand,
Wie Liban's Zedern bricht meine Hand:
Der, dem die grossen Herrn erliegen,
Find't auch das Kindlein in der Wiegen.
Zerraufe, Weib, das Haar dir nicht,
Mach kein solch Kirchenfenstergesicht!
Dein Büblein wird so besser fahren,
Als käm's erst zu verständigen Jahren.
Glaub mir's, die Grösse schrumpft dort ein,
Die Letzten soll'n die Ersten sein.





Wir werden Alle vor dem Richtstuhl Christi dargestellt werden.

RÖMER, XIV, 10.

Wachet und betet, denn ihr wisset nicht, welche Stunde der Herr kommen wird.

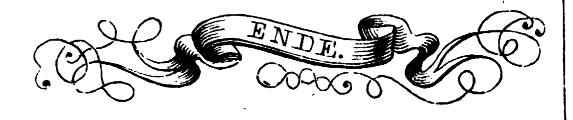
MATTH. XXIV, 42; MARC. XIII, 33.

Quilibet ut possit rationem reddere, cuncti
Judicis aeterni stabimus ante thronum,
Propterea toto vigilemus pectore, ne cum
Venerit, irato judicet ore Deus.
Et quia nemo tenet venturi judicis horam.
Esse decet vigiles in statione pios.




Zum Weltgericht vor Gottes Thron
Ruft donnernd der Posaunen Ton;
In sonnigen Gluthen strahlt der Himmel,
Und rings in wogendem Gewimmel
Strömt Schaar auf Schaar gedrängt herbei;
Freund Hein ist todt, und Deutschland frei:
Ihr seht's, der jüngste Tag ist kommen!
Geht ein in's Paradies, ihr Frommen,
Des Herrn gebenedeiten Namen
In Ewigkeit zu preisen! — Amen.






Hanns Lutzelburger / formschnider / genant Franck.

GESCHICHTLICHE NOTIZEN

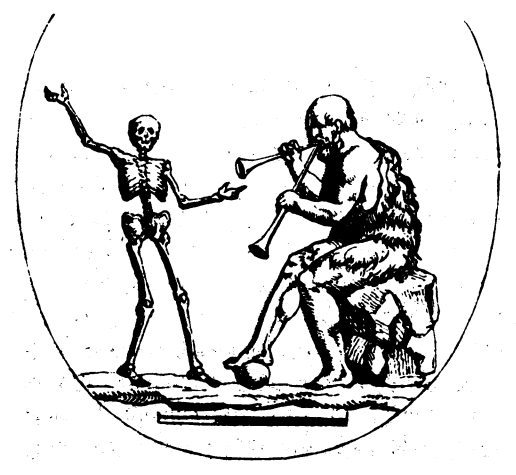
ÜBER DIE

ALLEGORIE DES TODES

UND ÜBER

TODTENTÄNZE

INSBESONDRE.



§. 1. Die Personifizirung des Todes bei den Alten und im Mittelalter.

Nach Lessing's und Herder's eben so geistreichen als gründlich gelehrten Abhandlungen über die bildliche Darstellung des Todes bei den Alten wäre jede neue weitläufige Erörterung dieser Frage eine Ilias post Homerum. Dass Griechen und Römer den ernsten Zwillingsbruder des Schlafs[1] nicht wie Spence, Caylus, Klotz und Andre wähnten, als grinsendes Gerippe darstellten, ist dort einleuchtend genug bewiesen. Eben so wenig aber wurde irgend ein andres Bild oder Attribut typisch für einen personifizirten Begriff, dem man, wie Äschylos

bezeugt, weder Altäre noch Lobgesänge geweiht hatte[2] und dessen Vorstellung nicht so völlig, wie die andrer, ursprünglich auch nur allegorischer Gottheiten, in der Phantasie des Volks und der Künstler in Fleisch und Blut (geschweige denn in Knochen und Bänder) übergegangen war. Persönlich erscheint der Tod, nicht als Gegenstand des Kultus, sondern selbst nur im Dienste der Poesie, wie in Euripides' Alkestis, wo er die Bühne betritt und wo Herakles ihn als den Herrscher im schwarzen Gewande[3] bezeichnet. Doch so wenig wie der Stahl, den er eben da führt, um den Sterbenden die Haare abzuschneiden[4], oder wie die Flügel, die übergeschlagenen Füsse, der Kranz, die Urne und die umgekehrte Fackel, war für den Fürsten der Schatten die ihm besonders auf die Autorität einer Stelle im Pausanias[5] beigelegte schwarze Farbe unerlässlich, wie Lessing anzunehmen scheint; denn wo vom Tode Hypsenor's die Rede ist, nennt Homer ihn den purpurrothen[6], was freilich wohl nur den blutigen Tod in der Schlacht bedeuten soll. Die schwarze Farbe war allerdings dem finstern Sohn der Nacht[7] am angemessensten, und so begegnet er uns auch schwarz geflügelt beim Horaz[8], der beiläufig bei seinen häufigen Betrachtungen und weltbekannten Gemeinplätzen über den Tod, wenn überhaupt an eine Verkörperung dessel-

ben, sicher nicht an das ihm von Otto Vaenius dem Geschmack seiner Zeit gemäss untergeschobene Skelett dachte [9]. Als schwarzumhüllter geflügelter Dämon und überhaupt in ziemlich unveränderter Gestalt, obschon in der Benennung Charos mit dem alten Charon, dem Fergen der Unterwelt verschmolzen, lebte der Tod auch fort in der Phantasie der Griechen, nachdem seiner eignen Macht das heitere blühende Leben im alten Hellas längst verfallen war. Schwarz und mit der Sichel erscheint er in dem kretischen Rittergedichte Rhotókritos als Helmzier des wilden Karamaniten Spithóliontas [10], ähnlich in vielen Volksliedern, zu Ross unter Anderm und mit den Seelen der Abgeschiedenen durch die Lüfte brausend in dem schönen Gedicht Charos und die Seelen, dessen Idee auf Goethe's Veranlassung (ausser mehren andern Künstlern) Leybold in einem zwar schönen, doch unsres Bedünkens mehr den Anforderungen der Kunst in ihrer idealen Abstraktion, als dem eigenthümlichen Geiste der neugriechischen Dichtung, zumal dem dämonischen Charakter des Charos entsprechenden Bilde darstellte [11]. In einem andern neugriechischen Gedichte kommt Charos aus der Unterwelt, wie eine schwarze Schwalbe; in einem dritten ringt er auf einer Marmortenne in einem an Genesis 32, 24 ff. erinnernden Kampfe

mit einem Hirten um dessen Seele[12]. Bei Christopulos dagegen erscheint er als wilder, blutschlürfender Thanatos[13], als Skelett aber so wenig bei den Neugriechen, wie bei den Alten. Diese grauenerweckende Gestalt gewann er, jedoch so viel bekannt nur im Abendlande, in Folge des Christenthums, dessen Lehre, dass auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sei[14], wie schon Lessing bemerkt, die Schrecken des Todes unendlich vermehren musste, wiewohl sich in der Bibel durchaus keine Andeutungen von einem Gerippe finden[15]. David sah den Engel des Herrn (*den Verderber*) stehen zwischen Himmel und Erde, und ein bloss Schwert in seiner Hand ausgereckt[16]; Paulus bewaffnet den Tod mit einem Stachel[17] und in der Offenbarung Johannis reitet er auf einem fahlen Pferde und die Hölle folgt ihm nach[18]. Wie Paul Warnefried erzählt, ging während der Pest in Rom a. 682 der gute und der böse Engel, d. i. der Tod, sichtbar in der Stadt umher und wie viel mal letzterer mit seinem Spiess an jede Hausthür klopfte, so viele Menschen aus selbigem Hause waren ihm verfallen[19].

In der nordischen Mythologie war die Gottheit des Todes, wie in der römischen, weiblichen Geschlechts als Helja oder Hel, deren Name sich in der deutschen Hölle erhielt, die aber an den im Kampfe gefallenen

Helden keinen Theil hatte, da diese von schönen Jungfrauen, den Walkyren, nach Walhalla geleitet wurden. Schon früh scheint die Vorstellung der Hel von der des männlichen Todes verdrängt worden zu sein, über dessen älteste Bildung wir aber auch nur höchst vage unbefriedigende Nachrichten haben. Im deutschen Heldenbuche kommt der Tod als ein Abgott vor, dem der Heide Belli(g)an dient und dessen Bild Wolfdieterich zerbricht[20]. — Wann der Gebrauch, das Abstraktum des Todes als ein Skelett darzustellen, zuerst aufgekommen sei, getrauen wir uns nicht zu bestimmen[21].

Dass die alten Wenden den Todesgott Flins, einen ihrer bösen oder Schwarz-Götter und beständigen Begleiter des gefürchteten Zernebog oder Pya, auch als Knochengeripp abgebildet, wie Masch und (wohl nur auf dessen Autorität) Mone berichten, ist zu bezweifeln, da die Nachricht von diesem Götzen in der alten Sassenchronik so wenig wie die daselbst befindliche Abbildung, worauf die beiden genannten Schriftsteller als auf die ältesten hinweisen, jene Angabe bestätigt. Flins erscheint dort als ein alter Mann, auf einem Flintsteine stehend, mit einem langen Mantel, einem Löwen auf der linken Schulter und einem flammenden Stabe in der Hand, der im Bilde wie ein Besen aussieht[22]. Nach Jacob Grimm's

Annahme musste die Darstellung des Todes als Skelett in Deutschland um die Mitte des 12ten Jahrhunderts schon gäng und gäbe sein, da im *Reinardus vulpes* eine knöcherne Geige (ein Pferdeschädel nämlich, der als solche dem Wolf spöttisch gereicht wird) *ossea ut dominus Blicero* heisst, worunter nach Grimm nichts anders als der bleiche oder bleckende Tod, etwa mit dem deutschen Eigennamen Blîdgêr oder Blicker, genannt sein kann[23]. Douce's Annahme, dass der „beständige" Anblick der vielen als Reliquien verehrten Schädel und Gebeine der Heiligen auf jene Vorstellung geführt habe[24], scheint ziemlich weit hergeholt. Sollte der Tod einmal als Schreckbild erscheinen, so lag es ohnedas nahe genug, ihn durch das scheusliche, nach der Verwesung des Leibes zuletzt übrig bleibende Knochengerüst zu versinnlichen, und hiedurch, wie auch anderweit durch symbolische Deutung aller ihm fehlenden Theile wurde das Bild des *Knochenmannes ohne Augen, ohne Maul, ohne Ohren, ohne Nase, ohne Kleider, ohne Fleisch, ohne Herz, ohne Magen, ohne Schönheit und ohne Geschlecht* von dem alten Hilscher[25] in seiner treuherzigen, obzwar sehr breiten und trivialen Manier genügender, als von Douce motivirt. Bei allem Grauen übrigens, welches der Knochenmann erweckt und erwecken

soll, fand *die Alles ergreifende und Alles besänftigende Poesie*, wie J. Grimm[26] sehr schön und treffend bemerkt, eben *in der Anwendung der ältern Vorstellungen des wegführenden, anfallenden, tanzenden Todes auf solche Larven eine noch lange nicht erschöpfte Quelle echt volksmässiger, naiver und humoristischer Bildwerke und ohne den rippenhaften Tod, welcher Tracht und Geberde der Lebenden nachäfft und gegen das blühende Leben grell absticht, ginge der Reiz und die Eigenthümlichkeit dieser Erfindungen verloren.* Manchen Andern freilich erregte das Beingerippe grosses Ärgerniss. Bei dem alten Moscherosch z. B. schilt der Tod selbst *die Kupferstecher, die Maler und Inventores recht unverständige Tropfen und Esel*, dass sie, die Todten mit ihm selbst verwechselnd, ihm deren *Beine anmalten*[27], und besonders Lessing drang darauf, *das scheusliche Gerippe aufzugeben und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes* (aus dem griechischen Alterthume) *zu setzen;* doch liess er selbst wenigstens das humoristische Element in der verschmähten Vorstellung des Knochenmannes praktisch gelten, wenn er in seinem allerliebsten Zechliede erzählte: *Drohend schwang er seine Hippe, Drohend sprach das Furchtgerippe: Fort, du treuer Bacchusknecht! Fort, du hast genug gezecht.* —

Von neuern Dichtern, welche das (von einigen ältern, z. B. von Luigi Pulci[28], auch dem Teufel untergeschobene) Gerippe als Bild des Grausens und Entsetzens wieder zu Ehren brachten, sei nur Bürger's und Göthe's gedacht, deren hieher gehörende Balladen (*Lenore* und *der Todtentanz*) auch zu verschiedenen bildlichen Darstellungen Veranlassung gaben.

---

§ 2. Die Idee des Todtentanzes.

Beträchtlich jünger, als die Personifizirung des Todes in Gestalt eines Skeletts, scheint die Idee des Todtentanzes zu sein, wovon man auch die ersten Spuren im klassischen Alterthume vergebens suchte. Anakreon erklärt freilich, der Freude leben und die Sorgen verscheuchen zu wollen, ehe er an die Tänze der Todten müsse[29], doch jeder sieht, dass hier an die auch bei Virgil und Tibull wiederkehrenden Reigen der Schatten in der Unterwelt[30] und nicht an den grausen Tanz des Todes mit seinem Opfer zu denken ist. Käme es nur auf Worte und Citate an, so könnten wir am Ende mit noch mehr Recht den Esel des Lukianos anführen, der von seinem Mitesel erzählt, er sei, nachdem ihm die Räuber die Sehnen durchschnitten, den Tod tanzend hinunter gegangen[31]. Auch bei dem von Gori[32] und in einer bei weitem bessern Kopie von Wicar[33], wie auch in einem Abgusse der Lippertschen Daktyliothek[34] mitgetheilten Sardonyx, einem Intaglio des Florentinischen Kabinetts, worauf ein tanzendes Skelett mit

einem auf der Doppelflöte dazu blasenden, Silen-artigen Alten eingeschnitten ist, kann so wenig, wie bei den im J. 1809 vom Kanonikus Jorio bei Kumä in einer alten Grabhöhle aufgefundenen Reliefs, deren eins drei Gerippe in mehr oder weniger tanzender Stellung zeigt[35], von einer Allegorie des Todes, mithin von einem Todtentanze im Sinne des Mittelalters die Rede sein. Die drei Figuren des kumäischen Basreliefs zumal, keine eigentliche Skelette, sondern mumienartig eingetrocknete Gestalten, wie der Tod im Baseler Todtentanz, sind offenbar nichts anders, als jene unheimlichen, unter dem Namen Larvae oder Lemures bekannten, ausschliesslich römischen Gespenster, die auch Goethe am Schluss des Faust eine Rolle spielen lässt[36], und Jorio hat keinen Grund zu der Annahme[37], dass Lessing, wenn er diese Reliefs gekannt hätte, seine Meinung über die Bedeutung des Skeletts bei den Alten geändert haben würde. Eben so wenig beweist seine Berufung auf die *nackten Schädel*, die der Freigeist Lukianos den Hadesbewohnern beilegt[38], gegen Herder's Behauptung, dass Bilder der Lemuren nie auf einem griechischen Grabe standen[39]. Auch Goethe hält das kumäische Grab ungeachtet der darin gefundenen griechischen Wortfragmente aus guten Gründen für ein römisches[40]. Er erklärt die drei Reliefs für

eine Art Trilogie, worin die Heldin, eine vortreffliche Tänzerin, zuerst einen Triumph ihrer Kunst im Leben feiert, darauf als Lemur im Tartarus, in der Region der Verwesung und Halbvernichtung, ihre Beschäftigung (wie Orion in der *Νεκυία* seine Jagden) fortsetzt und zuletzt dem Scheine nach wiederhergestellt, zu der ewigen Schattenseligkeit in Elysium gelangt ist. Dieser Auffassung gemäss bezeichnet Goethe das mittlere Relief mit den drei Skeletten als *einen antiken, humoristischen Geniestreich, durch dessen Zauberkraft zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel eine lemurische Posse, zwischen das Schöne und Erhabne ein Fratzenhaftes hineingebildet wird.* Sonach begegneten wir hier, wenn schon keiner humoristischen Personifizirung des Todes, doch mindestens einer burlesken, von dem düstern Ernst des griechischen Schattenreichs weit verschiedenen und eben vermöge ihres fratzenhaften Charakters jener mittelalterlichen Idee sich annähernden Darstellung der Todten. — Auch die Hampelmann-artigen Bewegungen jenes kleinen silbernen Skeletts beim Gastmahl des Trimalchio im Petronius [41] erinnern allerdings an die Idee des Todtentanzes, ohne jedoch bei unbefangener Würdigung für einen klassischen Vorspuk derselben gelten zu können.

Eher als in der griechischen und römischen Vorzeit möchte der Ursprung des Todtentanzes im Morgenlande zu suchen sein. Dafür spricht wenigstens die Benennung *Danse Macabre* unter welcher die bildlichen Darstellungen dieses Tanzes als Zierden der Kirchhofsmauern in Frankreich lange vor der Erfindung der Buchdruckerkunst bekannt waren. Früher wurde nach einem, zuerst, wie es scheint, gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts aufgekommenen Irrthum, den später der Polyhistor Melchior Goldast durch seine Autorität bekräftigte [42] und den noch der gelehrte Joh. Alb. Fabricius, wie auch Jöcher und selbst Rotermund theilten [43], jenes Wort von einem vermeinten deutschen Poeten *Macaber* hergeleitet, der die ältesten Verse zum Todtentanz gemacht haben sollte, in der That aber nie existirte. Eben so irrig wäre es, bei dem Worte an einen provençalischen Troubadour *Marcabres* zu denken, der auch mit dem Todtentanz nichts zu schaffen hatte [44], oder es, wie Andre thaten, aus zwei, nicht angegebenen griechischen Wörtern zusammensetzen zu wollen, wovon auch, ausser *μακάριος* etwa, schwer zu errathen, welche es sein sollten [45], oder es gar mit Villaret [46] aus dem Englischen von *make* und *breake* herzuleiten, eine Etymologie, die Douce (p. 30 sq.) mit Recht

für lächerlich erklärt. Bernhard van Praet kam zuerst darauf, das Wort *Macabre* aus dem Arabischen zu erklären[47], wo مَقْبَر *(makbar)* oder مَقْبَرَة *(makbarat)* oder auch pluraliter مَقَابِر *(makabir)* ein Begräbnissplatz heisst, und wir können, auch auf die Beistimmung des gelehrten Orientalisten Wüstenfeld uns stützend, nicht umhin, diese Erklärung für die einzig richtige zu halten. Sie wird durch Peignot's und Douce's Einwürfe[48], dass die religiöse Bedeutung des Todtentanzes und, wie letzterer sich ausdrückt, *personifizirte Sculptur* dem Wesen des Islam widerstreiten, durchaus nicht entkräftet und hat in Betracht, dass das arabische Wort im Französischen so gut als unverändert geblieben, sicher weniger gegen sich, als Douce's Herleitung von dem heiligen Anachoreten *Macarius*, dessen in der französischen Form *Macaire* den Franzosen von Alters her sehr geläufiger Name schwerlich einer stehenden Verstümmelung wie Macabre unterlegen sein würde, und dessen durch ein Gemälde Orgagna's in Pisa verewigte und von Vasari im Leben dieses Künstlers[49] erzählte Legende überdies zu den Todtentänzen nur in sehr entfernter Beziehung steht. Die ganze bildliche Ausführung dieser Tänze an den Kirchhofsmauern und besonders der ihnen später fast allge-

mein untergelegte moralische Zweck mag freilich jüngern und rein christlichen Ursprungs sein, wiewohl man sich in Erwägung des kaustisch scherzhaften Charakters der meisten Todtentänze kaum enthalten kann, das Wort *Danse Macabre* fast buchstäblich durch طَنْز الْمَقَابِر (*tanz d-makabiri*), Kirchhofs-Kurzweil, zu erklären. Der Dämon Azraël, auch eine Verkörperung des Todes, spielt wenigstens in einigen morgenländischen Märchen eine bedeutende, und zwar nicht selten neckische Rolle [50].

Die nächste Veranlassung zu den bildlichen Darstellungen des Todtentanzes, so wie zu den in derselben frommen Absicht unternommenen geistlichen Aufzügen und Maskeraden, die Charpentier auch als *Danse Macabre* oder *Machabaeorum chorea* bezeichnet [51], waren, wie ziemlich einstimmig angegeben wird, verschiedne Seuchen, die (gleichfalls ein Geschenk des Orients!) im Verlauf des 14ten und des 15ten Jahrhunderts Europa verheerten, und zwar nach Peignot's Vermuthung besonders eine Epidemie, die im J. 1373 ihren Anfang nahm, und die mit krankhaften, Veitstanz-artigen Bewegungen verbunden war [52]. Dass auch Petrarca's etwas früher erschienener *Trionfo della Morte* (beiläufig eben nicht sein bestes Gedicht in 120 schwülstigen Terzinen) schon da-

mals die Idee zu einigen auf den Tod bezüglichen Bildern gegeben, wie Fiorillo meint[53], ist mindestens sehr wahrscheinlich. Die eigentlichen Todtentänze aber haben einen, dem elegischen Pathos dieses Gedichts völlig entgegengesetzten Charakter, da in ihnen, unbeschadet ihres erbaulich moralischen Zwecks, ja man darf behaupten, zur Förderung desselben, überall der Geist der Satire durchblickt. Dies satirische Element des Todtentanzes und insbesondre seinen Zusammenhang mit der in Dichtung und Bildnerei des Mittelalters gleichfalls typisch gewordenen Personifizirung des Narrenthums, die nahe Beziehung der Hippe des Knochenmanns zu Hanswursts Pritsche, hat Rosenkranz auf eine so eigenthümliche, prägnante Art nachgewiesen und begründet, dass wir es uns nicht versagen können, die Entwickelung seiner Ansicht hier unverkürzt einzuschalten, zumal da wir uns schmeicheln, man werde in den Erörterungen dieses nicht bloss tief, sondern ausnahmsweise auch klar denkenden Philosophen die bündigste Rechtfertigung unsrer eignen poetischen Auffassung des betreffenden Gegenstandes finden.

„Neben dem Gewirr der Narren“, heisst es[54], *„ging in der Zeit eine andre Anschauung, welche zu jenem eigentlich erst den Schlüssel darbietet, die nämlich, dass der Tod mit einem Jeden tanze. Die alte Welt hatte den Tod nicht überwunden, sondern trauerte mit*

schmerzlichem Gram um den unersetzlichen Verlust des Daseins, was man liebte. Die moderne Welt musste den Tod überwinden und dies geschah nur dadurch, dass das Leben erkannte, wie der Tod zu ihm gehöre[55]*, es selbst aber die Macht über ihn sei; das Wegsterben des Einzelnen — und nur der Einzelne stirbt — ist daher gleichgültiger, oder vielmehr ist es totale Bedingung des geistigen Lebens geworden, ohne vornehme Resignation mit göttlicher Gelassenheit über das Nichtsein der Einzelheit sich hinweggesetzt zu haben; wir sollen die Todten ihre Todten begraben lassen und uns zum Gott der Lebendigen halten; dies Lächeln über den Tod ist nur durch das Wissen von der Freiheit des ewigen Geistes möglich; Freiheit und Geist, sah man ein, sind zwei Namen desselben Begriffs. Der Narr ist lediglich durch seinen Zusammenhang mit der Idee närrisch, weil er sich zu einem abstracten Moment isolirt; er ist das abgerissene Segment, was umsonst der Kreis zu sein sich anstrengt und damit das lächerliche Schauspiel eines resultatlosen Mühens gibt. Der Tod, der dem Menschen gegenübertritt, bringt ihm seine Thorheit zum Bewusstsein, weil er ihn aus der Vertiefung in seine eitlen und nichtigen Interessen aufreisst. Aber der Tod bespricht und beschreibt die Thorheit nicht bloss, sondern das im Komischen angedeutete Nichts, das Urtheil der Idee kommt zum Ernst der Vollziehung und der Untergang des Thoren bricht wirklich herein, indem der Tod zu einem Jeden tritt und mit ihm den Reihen in das Grab hinein tanzt. Der Todtentanz veranschaulicht also die Eitelkeit der närrischen Welt und verkehrt ihre Verkehrung. Alle Menschen vom Papst und Kaiser an, alle Stände hindurch bis zur Amme mit dem Kinde auf dem Arme werden vom Tode überrascht. Jeden stört er, Jedem kommt er noch zu früh, Jeder hat noch Aufschub nothwendig. Aber der Tod ist ein kategorisches Wesen; er ist taub, wie gegen die Wirklichkeit des Vergangenen, so gegen die Möglichkeit des Zukünftigen, und kennt den Werth der Zeit gar nicht; er ist ächt geistig eine unabweisbare Fulguration des Ewigen und Zeitlosen. Der einzelne Geist muss immer sterben können, wesshalb dem Tode die Entschuldigungen, wo sein Dasein mit seinem Wesen nicht in Einheit sich zeigt, nichts gel-*

ten, denn gerade, dass sie noch gemacht werden, verräth ein böses Gewissen.“

Wir erkennen hiernach in der Idee des Todtentanzes eine Manifestation jener kalten und schneidenden, und doch zugleich so derben und volksthümlichen ihrem innersten Wesen nach ausschliesslich im Mittelalter wurzelnden Satire, der nämlichen, die später einem Sebastian Brant sein Narrenschiff, dem Thomas Murner die Gäuchmatt und die Schelmenzunft und noch Johann Fischart, dem Jean Paul des sechzehnten Jahrhunderts, seine bunten skoptischen Capriccios diktirte, jener Satire, welche mit bewusstem didaktischen Zweck, der warmen und überschwänglichen Romantik des Mittelalters als nothwendiger praktischer Gegensatz dienend, grade insofern durch das Dasein derselben bedingt war, und deren daher die harmonisch in sich vollendete und abgeschlossene Poesie und Kunst des Alterthums eben sowohl wie des romantischen Elements entbehrte.

---

§ 3. Der Todtentanz als Gegenstand der bildenden Kunst.

Der im Vorhergehenden von Rosenkranz entwickelten Idee entspricht nicht blos das als ältester Beleg von ihm angeführte Gedicht vom Schmied Barthel Regenbogen[56] (aus dem 13ten Jahrhundert), wo der Tod mit dem Menschen unterhandelt und die Boten welche er voraussendet, beschreibt, sondern auch alle übrigen poetischen, zumal die, zum Theil den oben erwähnten geistlichen Maskeraden dienenden theatralischen Bearbeitungen dieses Stoffs im Mittelalter, von welchen hier als die merkwürdigsten nur die spanische *Danza general* von dem jüdischen Wundarzt Rabbi Santo von Carrion, einem nicht verächtlichen Dichter um die Mitte des 14ten Jahrh.[57], und aus dem 16ten Hans Sachsens Hecastus, so wie der um dieselbe Zeit in England gedruckte *Every man*, erwähnt seien. Noch greller und unzweideutiger aber brachten eben jene Idee mehr oder weniger auch sämmtliche bildliche Darstellungen des Todtentanzes mit den sie begleitenden Versen zur Anschauung.

Für den ältesten dieser gemalten Todtentänze galt in der Regel der von Fabricius [58] angeführte zu Minden in Westfalen, der im J. 1383, also 10 Jahre nach dem Ausbruch der vorhin erwähnten Pest gefertigt sein soll. — Der von Peignot und Douce [59] als zweiter der Zeit seines Entstehens nach genannte Todtentanz im ehemaligen Charnier des Innocens zu Paris, der nur in einer Chronik aus dem 15ten Jahrhundert, *Journal de Paris sous le regne de Charles VI et de Charles VII*, unter dem Namen *Danse Maratre* erwähnt wird [60], muss früh wieder zu Grunde gegangen sein, da auch in den umständlichsten ältern Beschreibungen von Paris, wie in denen von Gilles Corrozet, Le Maire, Germain Brice und andern, seiner mit keiner Sylbe gedacht wird [61]. Felibien und noch Dulaure, wie auch Villaret, glaubten daher, dass hier an kein Werk der Malerei und Skulptur, sondern an einen jener theatralischen Aufzüge zu denken sei [62], zumal ein solcher auch nach dem Zeugniss verschiedener anderer Geschichtschreiber [63], zur Zeit da die Engländer unter dem Herzog von Bedford Herren von Paris waren, daselbst soll stattgefunden haben. Doch widerlegte schon Fiorillo und nach ihm Peignot [64] jene Ansicht zur Genüge durch die einzig zulässige Deutung eben jener alten Chronik, wo es heisst, dass der To-

dtentanz im Charnier des Janocens im August 1424 angefangen und in den nächstfolgenden Fasten vollendet sei, was natürlich jeden Gedanken an eine Maskerade beseitigt. Die Vorstellung einer solchen legt gleichwohl noch der gelehrte Paul Lacroix (Bibliophile Jacob) seinem phantastischen Roman *la Danse Macabre* zum Grunde — einem Ragout von Mord, Unzucht, Ehebruch, Völlerei, Aussatz, Pest, Verwesung und allem denkbaren Unflath, das selbst in der an Produkten dieser Art bekanntlich nicht armen neuern französischen Literatur an penetrantem Hautgout kaum seinesgleichen finden dürfte[65]. — Ein dritter Todtentanz, als dessen Verfertiger ein gewisser Masoncelli im J. 1436 genannt wird, schmückte die Mauer des zur Zeit der Revolution zerstörten Klosters de la Sainte Chapelle in Dijon, und noch ein in Weiss auf schwarzes Zeug gestickter befand sich in der Kirche Notre Dame daselbst, ging aber gleichfalls während der Revolution sammt dem übrigen Mobiliar der Kirche verloren[66]. — Für den fünften dem Alter nach hielt man den berühmten Gross-Baseler Todtentanz, welcher zum Andenken der um 1439 in Basel wüthenden Pest bald darauf, noch zur Zeit der grossen Kirchenversammlung, in der Sanct-Johannes-Vorstadt, man weiss nicht von welchem Meister, in vierzig Bildern, ursprünglich

al Fresco, an die Mauer des Dominikaner- oder Prediger-Kirchhofes gemalt, in der Folge mehrmals von verschiedenen Malern ziemlich ungeschickt mit Ölfarbe ausgebessert und endlich 1805, da er wieder gänzlich verwittert, zum grossen Theil abgebröckelt und keiner Reparatur mehr fähig war, sammt der verfallenden Mauer hinweggeschafft wurde. Dass diesen 1441 vollendeten Todtentanz nicht, wie man früher allgemein glaubte und wie selbst gelehrte Männer mit unbegreiflicher Gedankenlosigkeit einander nachschrieben[67], der im J. 1498, also 57 Jahre später geborene berühmte Hans Holbein gemalt oder auch nur später je einen Pinselstrich daran gemacht, wie auch, dass Hugo Klauber, den Andre für den Urheber hielten, ihn nur im J. 1568 ausgebessert hat, ist in Folge wiederholter weitläufiger Erörterungen dieses Gegenstandes jetzt zu allgemein anerkannt, als dass wir weiter ein Wort darüber zu verlieren brauchten[68]. Obgleich der Baseler Todtentanz im Ganzen seinen Ruhm ziemlich unverdienter Weise und hauptsächlich durch die Unterschiebung von Holbein's Namen gewann, war er doch auch kein so durchaus verächtliches Machwerk, als wofür Viele ihn ausgaben. Manches ist in der Anlage vortrefflich, und der Gedanke z. B., die eitle Edeldame darzustellen, wie sie den Tod

im Spiegel nahen sieht, (Nr. 20 bei Merian) kann sich mit den besten Erfindungen Holbein's messen. Die Baseler Bibliothek bewahrt von diesen Gemälden eine gelungene verkleinerte Nachbildung in Wasserfarben von dem Bäcker Emanuel Büchel (1773), der schon früher auf gleiche Weise auch den von ihm entdeckten sogenannten Klein-Baseler Todtentanz im ehemaligen Nonnenkloster Klingenthal kopirte, vielleicht den ältesten von allen, da er nach einer noch vorhandenen Inschrift aus dem J. 1312 stammen soll, jedenfalls älter, als der Gross-Baseler, dem er bis auf ein paar unbedeutende Abweichungen (z. B. in dem 5ten, 9, 14ten Bilde etc.) zum Muster diente [69]. Allgemein bekannt wurde der Gross-Baseler Todtentanz besonders durch die seit 1621 oft aufgelegten Kupferstiche desselben von Joh. Jak. und Matthäus Merian (später retouchirt von Chovin) und von andern, mit deutschen und französischen Versen und erläuterndem, grösstentheils auch erbaulichem Text, hinsichtlich deren wir auf Massmann's sehr vollständige Literatur der Todtentänze [70] verweisen. — Der Todtentanz in der sogenannten Todtenkapelle der Sanct-Marien-Kirche in Lübeck, besonders merkwürdig durch seine alten höchst naiven plattdeutschen Verse, die freilich bei einer Ausbesserung in neuerer Zeit durch schlechte hochdeutsche verdrängt

würden, stammt laut einer Inschrift aus dem Jahre 1463 und ist noch jetzt vorhanden [71]. Eine Kopie davon in kolorirten Kupferstichen mit ausführlichem Kommentar lieferte Ludw. Suhl im J. 1783. — Ein seit 1560 nicht mehr vorhandener Todtentanz an einer Kloster-Kirchhofsmauer in **Bern** war das Werk des Malers Nikolaus **Manuel**, genannt **Deutsch**, zu Anfang des 16ten Jahrhunderts, der sich auch als Dichter, witziger Kopf und Reformator einen Namen machte. Nach zwei von Albr. Kauw und Wilh. Stettler in Wasserfarben verfertigten und von Hulderich Frölich durch den Holzschnitt [72] vervielfältigten Kopien zu schliessen, übertrafen diese Gemälde theilweise an Kunstwerth die Baselschen [73]. — Der **Dresdener** Todtentanz wurde im J. 1535 verfertigt und befand sich ursprünglich am Palaste des Herzogs Georg (reg. 1500—1539). 1721 wurde er von da entfernt und später vor dem schwarzen Thore an der Kirchhofsmauer aufgestellt. Er besteht aus 27 gruppenweise geordneten Figuren in halberhobener Arbeit, wovon die 12te den Herzog Georg vorstellt. Eine Beschreibung und Abbildung davon findet man bei Weck [74] und noch ausführlichere Nachricht darüber in Hilscher's oben erwähnter Monographie [75]. — In **Luzern** gibt es drei Todtentänze, unter welchen der merkwürdigste auf der Müh-

len- oder Spreuerbrücke in 36 doppelseitigen Bildern eine von Kaspar Meglinger verfertigte Kopie des Baselschen ist[76]. — Ein interessanter al Fresco gemalter Todtentanz in der Abtei Chaise-Dieu, den zuerst Taylor erwähnt und von welchem später Jubinal eine Abbildung und Beschreibung herausgab, scheint nach dem Kostüm zu schliessen, aus dem 15ten Jahrhundert zu stammen[77]. — Nachrichten über verschiedene andere Todtentänze zu Constanz (von Jak. Hiebler um 1588), zu Füssen im Hochstift Augsburg (von Jak. Wyll zu Anfang des 17. Jahrh.), zu Kukuksbad in Böhmen (gegen Ende desselben Jahrh. auf Anlass Anton's v. Spark gefertigt), zu Straubing (von F. Hölzl 1763) und einen durch die Stiftung vieler Einzelnen (seit 1735) entstandenen in Erfurt, sowie endlich über ein todtentanzähnliches, von dem Niederländer H. Bos im 16. Jahrh. gemaltes Bild im Kloster St. Ildefonso in Spanien, findet man in Massmann's betreffendem Artikel des Pierer'schen Universal-Lexicons. — Hinsichtlich der theils unbedeutenden, theils zweifelhaften und meistens nicht mehr vorhandenen Todtentänze in Leipzig, Annaberg, Nürnberg, Amiens, Rouen, Fescamp, Blois, Strassburg, Vienne, Berlin, Wien, Haag, Burgos, Neapel, London, Salisbury, Wortley Hall, Hexham und Croydon, genüge es auf Peignot und Douce[78]

hinzuweisen. Fiorillo erwähnt ausserdem noch auf die Autorität eines gewissen Erasm. Rothaler einen Todtentanz in der Andreaskirche zu Braunschweig, von dem er aber weiter nichts zu sagen weiss, einen andern nach Landers Reisen durch Deutschland im Dominikaner-Kloster zu Landshut und nach Letzner's Dassel'scher Chronik einen dritten im Barfüsser-Kloster zu Gandersheim [79].

Denselben moralischen Zweck, wie diese grössern Gemälde und Skulpturen, verfolgten in weitern Kreisen seit der Erfindung der Formschneide- und Buchdruckerkunst jene zahlreichen und mannichfach variirten, in Holz geschnittenen Todtentänze, die stets von einem erbaulichen Text in Versen und in Prosa begleitet sind, und unter welchen der alte niederdeutsche *Dotendantz* in verschiedenen Ausgaben (seit 1459) [80], vor Allem aber die noch weit zahlreichern Editionen der französischen *Danse Macabre* (seit 1485) und die vielen französischen und lateinischen Gebetbücher unter dem Titel *Heures (Horae)* in der ascetischen Literatur des 15ten, 16ten und 17ten Jahrhunderts einen so bedeutenden Platz einnehmen. Der beachtenswertheste und ausführlichste unter den deutschen ist ein, 1496 in Lübeck gedruckter *Dotendantz* in plattdeutschen Versen, den auch Rosen-

kranz [81] erwähnt und wovon Bruns [82] nach dem in der Helmstädter Bibliothek befindlichen Exemplar einen vollständigen Auszug gegeben hat. Bemerkenswerth, nicht als Verfasser, doch als Umarbeiter der lateinischen Reimverse des vermeinten *Eximius Macaber* zu den lateinischen Ausgaben der *Danse Macabre* ist Peter Desrey von Troyes gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts [83], dessen Verse ein Ungenannter ins Französische und der Mönch John Lydgate von St. Edmunds ins Englische übersetzte [84]. Ausführliche Beschreibungen verschiedener Ausgaben der *Danse Macabre* und der französischen Gebetbücher mit Todtentänzen lieferten Peignot und Douce [85] und vollständige Verzeichnisse von beiden Massmann [86]. Viele einzelne Kunstblätter in gleichem Geschmack und Geist, theils mit Versen, theils auch ohne Beischrift, die in jenen Jahrhunderten erschienen, hat besonders Douce aufgezählt [87]; wir erinnern hier nur an Albrecht Dürer's unter dem Titel *Ritter, Tod und Teufel* bekannten Kupferstich [88] vom J. 1513, worauf der Ritter den berühmten Franz von Sickingen vorstellen soll. Die xylographischen Illustrationen zu Peter Michaults moralischem Gedicht *la Danse aux Aveugles*, worin in Form eines Dialogs zwischen dem Verfasser und dem Verstande *(Entendement)* die Leitung des Menschen hienieden durch

die drei blinden Führer: Glück, Liebe und Tod abgehandelt wird, bedürfen, da sie zu unserm Gegenstande nicht in unmittelbarer Beziehung stehen, nur dieser beiläufigen Erwähnung[89].

---

§ 4. Hans Holbein's grösserer Todtentanz.

Völlig in den Schatten treten alle diese Bilder gegen die Holzschnitte, die seit den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts als Zier eines Erbauungsbuches unter dem Titel *Imagines Mortis*[90] in Lyon herauskamen und wovon die vielen Originalausgaben, so wie später eine Menge Nachdrücke in Holzschnitt und Kupferstich, in zahllosen Exemplaren durch ganz Europa sich verbreiteten[91]. Fast einstimmig wird dieser ursprünglich anonym erschienene Todtentanz, wovon die Originalabdrücke, trotz jener weiten Verbreitung, längst zu einer theuern Seltenheit wurden, dem berühmten Hans Holbein (geb. 1498, gest. 1554) zugeschrieben, und neben der Mehrzahl von desselben Meisters Bildern zum alten Testament[92], von Kennern und Liebhabern als das *Non plus ultra* der Zeichen- und Formschneidekunst bewundert. In neuerer Zeit wurde freilich, in Einklang mit Bartsch's Behauptung[93], dass die ausgezeichneteren Maler und Zeichner jener Zeit es unter ihrer Würde gehalten, selbst in Holz zu schneiden, mehrfach die Ansicht auf-

gestellt und verfochten, dass nur die Zeichnungen des Lyoner Todtentanzes (die sich im Original einer unverbürgten Angabe zufolge in Petersburg befinden sollen [94]) von Holbein selbst herrühren, die Holzschnitte dagegen von einem oder verschiedenen Formschneidern von Profession, und zwar vorzugsweise von Hans Lutzelburger, dessen Monogramm man in der auf dem Bilde der Herzogin [95] angebrachten Chiffre HL zu erkennen glaubte. Ja, Douce ging so weit, Holbein jeden Antheil auch an der Erfindung und Zeichnung des nach ihm benannten Todtentanzes abzusprechen [96], indem er sich besonders auf eine Dedikation der Verleger an Jehanne de Touszele vor der ersten Ausgabe von 1538 stützte, wo von dem Tode des Künstlers die Rede ist. Doch suchte schon Ottley [97] darzuthun, dass diese für Holbein allerdings 16 Jahre zu früh kommende Todesnachricht nicht auf den Zeichner, sondern nur auf den Formschneider zu beziehen sei, und noch wahrscheinlicher ist es am Ende, dass sie nur fingirt wurde, um die frostige Witzelei, dass der Tod den Künstler aus Rache geholt habe, anzubringen [98]. Der gründliche und geschmackvolle Kunstkenner von Rumohr hat Douce's Behauptung durch Gründe widerlegt, die, wie uns scheint, nichts zu wünschen übrig lassen [99]. Keiner der gering-

sten darunter ist das Zeugniss eines Zeitgenossen von Bedeutung, des lateinischen Dichters Nikolaus Borbonius (Bourbon)[100], in seinen Versen auf Holbein's Todesbilder, denen freilich Douce ein Gemälde in Whitehall von zweifelhafter Existenz unterlegen will[101]. Die Verse lauten[102]:

DE MORTE PICTA A HANSO PICTORE NOBILI.

Dum mortis Hansus pictor imaginem exprimit,
Tanta arte mortem rettulit, ut mors vivere
Videatur ipsa: et ipse se immortalibus
Parem dîs fecerit, operis hujus gloria;

was man in einer deutschen Umschreibung, dem Geschmack jener Zeit sich annähernd, etwa so wiedergeben dürfte:

Wie Maler Hans so klar und treu
Gemalt des Todes Konterfei,
Dass wir mit eignen Augen traun
Den Tod leibhaftig vor uns schaun,
Gewann er selbst durch solche Kunst
Sich der Unsterblichkeit Vergunst,
Da nimmer seinen Ruhm fortan
Des Todes Hippe tilgen kann.

Was dagegen den von Rumohr gegen Murr, Zani, Brulliot, Massmann, Sotzmann und Andre mit grossem

Eifer vertheidigten Satz betrifft, dass Holbein sowohl den Todtentanz als jene Bilder zum alten Testament selbst auf Holz gezeichnet und wahrscheinlich zum grössten Theil auch selbst geschnitten habe, so lassen wir diese auch für den gründlichsten Historiker und Sachkenner mit Gewissheit schwer oder nie zu entscheidende Frage hier auf sich beruhen, da es uns genügt, dass das herrliche Werk seinen Meister lobt [102]. Die *Imagines Mortis* wurden im Geleit einer erbaulichen *„Medicina animae“* in die Welt geschickt, die Bilder aber sind die köstlichste Arznei, und wenig mag uns der Streit kümmern, ob sie vom Doctor selbst oder vom Apotheker dispensirt worden. Über den hohen Kunstwerth dieser Zeichnungen sowohl hinsichtlich der Erfindung als der xylographischen Ausführung ist das Urtheil der Kenner einstimmig. Wir erinnern nur an Joachim von Sandrart's Erzählung [103], wie ihm in seiner Jugend auf einer Reise nach Amsterdam der berühmte Paul Rubens empfohlen, Hans Holbeins Todesbilder fleissig zu studiren und nachzuzeichnen, so wie er selbst als Jüngling es gemacht habe. Was uns in diesen Bildern, abgesehn von ihrer künstlerischen Vollendung vor allem anspricht, ist die unerschöpfliche Fülle ächten Humors, der hier fast auf jedem Blatte freier und le-

bendiger, als in irgend einem der vielen andern Todtentänze von älterm oder jüngerm Datum, sein Wesen treibt und dem insbesondere des Malers entschieden protestantische Antipathie gegen das damalige katholische Pfaffenthum die reichlichste Nahrung bot. Obwohl nicht von so leidenschaftlicher Erbitterung gegen den römischen Klerus, wie Nikolaus Manuel's oben (S. 89) erwähnter Berner Todtentanz, durchdrungen [104], mögen doch auch Holbein's Todesbilder zur Empfehlung und Verbreitung der Reformationsideen ihr nicht verächtliches Scherflein beigetragen haben [105]. In protestantischem Geiste, wenn schon aller direkten Polemik und namentlich der durch die Bilder so nahe gelegten poetischen Satire sich enthaltend, sind auch die sie begleitenden moralischen Quatrains des gelehrten Pariser Buchdruckers Gilles Corrozet [106] abgefasst, die in den lateinischen Ausgaben durch Nachbildungen in lateinischen Tetrastichen von Luther's Schwager, Georg Aemylius [107], ersetzt wurden. Die ascetischen Abhandlungen und Homilien, die den Rest des Büchleins füllen [108], sind kaum der Rede werth.

Die Originalschnitte des Holbein'schen Todtentanzes erschienen zuerst in vierzig nur auf einer Seite gedruckten Blättern mit deutschen Über- und Unterschriften, ohne Ort und Jahreszahl, doch wie Massmann mit guten

Gründen bewiesen hat, im Jahre 1530 [109]; sodann als Buch mit französischem Text und mit dem Bilde des Sterndeuters vermehrt, zuerst 1538 bei den Gebrüdern Melchior und Gaspar Trechsel in Lyon; seit 1542, einmal mit französischem und fünfmal mit lateinischem Text und zwar seit der lateinischen Ausgabe von 1545 mit 12 Bildern, also bis auf 53 vermehrt [110], bei Franz und Johann Frellon daselbst; und von 1547 bis 1574 viermal lateinisch, dreimal französisch und zweimal italienisch bei Johann Frellon allein. Nähere Nachrichten über diese sechzehn Originalausgaben findet man bei Fiorillo, Peignot, Hegner, Douce, von Rumohr und am vollständigsten in Massmanns Literatur der Todtentänze [111]. — Unter den zahlreichen Nachschnitten der *Imagines Mortis* sind die wichtigsten die Baselschen von einem ungenannten Formschneider mit dem Monogramm G. S. [112], die mit deutschem Text 1588 und 1608 durch Hulderich Frölich und von 1715 bis 1795 siebenmal durch Konrad und Joh. Jak. Mechel als Abbildungen des Baseler Todtentanzes im Prediger-Kirchhofe herausgegeben wurden, und durch diesen Titel bei ihrer weiten Verbreitung zu der oben erwähnten allgemeinen und fest eingewurzelten Verwechselung der Holbeinschen *Imagines Mortis* mit jenem Bildwerke wohl das

Meiste beitrugen [113]. Von andern Nachschnitten nennen wir nur als die besten die von Vaugris in Venedig seit 1545, zuletzt 1677; ferner die stark vergrösserten und mit dem Bilde des Ehebrechers vermehrten von Denecker in Augsburg von 1544 (od. 42) bis 1561, Leipzig 1572, und Sanct-Gallen 1581; die unbedeutend vergrösserten und veränderten von dem Anonymus 𝒜 (vielleicht Antonius Silvius) bei Birkmann in Köln (und Antwerpen) von 1555 bis 1637 (9 Ausgaben mit lateinischem Text); die vermuthlich auch in Köln, doch ohne Angabe des Orts gedruckten und von 1557 bis 1575 (?) 5mal aufgelegten Nachschnitte mit deutschen Versen von Caspar Scheyt aus Worms; die 1563 zu Prag erschienenen mit böhmischem Text; und aus neuerer Zeit die in England gedruckten von Bewick, zuerst bei Court, London 1789, zuletzt bei Wright daselbst 1825, und von Bonner und Byfield zu Douce's oft angeführtem *Dance of Death*, London bei Pickering, 1833. — Die bekanntesten Kopien in Kupferstich sind die von Eberh. Kieser (mit 7 neuen Bildern bis auf 60 vermehrt) in 5 Ausgaben, Frankf. am Main, 16?? bis 1638; von Strauch und Kohl bei Paulus in Nürnberg, 1647 (mit den Kieser'schen neu hinzugekommenen Bildern; von einem Anonymus bei J. Bapt. Mayr in Lai-

bach und Salzburg, 1682, unter dem Titel *„Theatrum Mortis tripartitum“* (wovon der erste Theil den Todtentanz nach den Birkmann'schen Nachschnitten, der zweite und dritte eine Menge Abbildungen verschiedener Todesarten und Höllenstrafen, sämmtlich mit schönen Blumenumrandungen, enthält) mit erbaulichem Text von Joh. Weichard Valvasor; von einem Anonymus, mit holländischen Versen von Salom. van Rusting, 3 Ausgaben, Amsterdam 1707 bis 1741, und mit hochdeutschem Text von Georg Meintel, Nürnberg, 1736; von dem berühmten böhmischen Kupferstecher Wenzeslaus Hollar[114], mit englischem Text, 10 Ausgaben, London 1647 bis 1816; von David Deuchar mit englischem Text, in 3 oder 4 Ausgaben, Edinburg und London seit 1788; von J. R. Schellenberg unter dem Titel: *Le Triomphe de la Mort*, als erster Theil der von Chr. v. Mechel herausgegebenen *Oeuvres de J. Holbein*, Basel, 1780; und in Umrissen von Frenzel in Dresden mit Gedichten von Ludw. Bechstein, bei Leo in Leipzig, 1831. — Lithographirte Nachbildungen lieferten Schlotthauer in München, 1832, mit Versen von Schubert und kurzen historischen Erläuterungen von Massmann; und, nach den Denecker'schen Nachschnitten in deren vergrössertem Masstabe Hellmuth in Magdeburg,

1836[115]. Im Ganzen wurde der Holbein'sche Tódtentanz, Originalausgaben und Kopien zusammengezählt, in 300 Jahren etwa 100 mal aufgelegt.

Von den vielen entferntern Nachahmungen und Seitenstücken dieses Werks genüge es, den Züricher Todtentanz von Rudolf und Konrad Meyer in verschiedenen Ausgaben von 1650 bis 1704 (57 bis 61 Kupferstiche in 4to); Pater Abraham a Sancta Clara's 1730 in Brüssel gedruckten allgemeinen Todtenspiegel (mit 67 Kupfern in 12mo); die anonymen, zuerst bei Mangold in Passau 1753 gedruckten und bei Ilger in Linz erschienenen geistlichen Todesgedanken (mit 52 Kupfern von Mich. Rentz, (in fol.); Chodowiecky's modernisirten Todtentanz in 12 trefflichen Küpferchen (in 12mo) zum Lauenburg'schen Taschenbuch auf 1792; und Freund Hein's Erscheinungen[116] in Holbein's Manier von J. R. Schellenberg, in 24 Kupfern (in 8vo) Winterthur 1785 und Mannheim 1803, zu erwähnen, letztere mit erläuterndem Text von Musäus in Prosa und Versen, worin man aber den geist- und gemüthvollen Verfasser der Volksmährchen nicht wiedererkennt: so über alle Maassen läppisch und schwülstig zugleich zeigt er sich in dieser prosaischen Poesie und afterpoetischen Prosa. In dem 1833 in Stuttgart erschienenen Freund Hein da-

gegen ist der Text, Grotesken und Phantasmagorien von Eduard Duller, noch das beste und die Holzschnitte nach den an sich lobenswerthen Zeichnungen Mor. v. Schwind's ziemlich unbedeutend. Auf eine, ob auch entferntere Anregung durch Holbein's Todtentanz lassen endlich auch einige treffliche Bilder in Franz Kugler's Skizzenbuch schliessen. In Bezug auf verschiedene durchweg ziemlich werthlose englische und französische Nachahmungen verweisen wir auf Massmann[117].

---

§ 5. Das Todtentanz-Alphabet.

Keiner unter allen ältern und neuern Nachahmern hat indessen des grossen alten Meisters geniale Ideen in andrer Form so glücklich zu reproduciren gewusst, als er selbst, Hans Holbein, und zwar in den winzigsten Dimensionen.

Schöne zusammenhängende Gruppen von Todtentänzen bestehend aus zwölf Figuren (dem König, der Königin, dem Ritter, der Edelfrau, dem Mönche, dem Kinde und sechs Skeletten) enthält die Zeichnung zu einer Dolchscheide, deren Erfindung ihm zugeschrieben wird und wovon man gute Kopien nach dem auf der Baseler Bibliothek befindlichen Original, im Kupferstich bei Chr. von Mechel in den *Oeuvres de Holbein*, und im Holzschnitt bei Douce als Titelbild seines *Dance of Death* findet [118]. Übertroffen aber wird diese Arbeit noch durch eine andre in gleichem Geist, wovon nur wenige Originalexemplare sich erhielten und die bisher noch durch keine Kopien dem Publikum zugänglich wurde.

Zu den Holzschnitten, die seit der Erfindung der Buch-

druckerkunst an die Stelle der zierlichen Miniaturgemälde in den Luxusexemplaren der Handschriften getreten waren, gehörten vornehmlich die grossen Anfangsbuchstaben mit Arabesken oder, in typographisch glänzender ausgestatteten Büchern, mit sorgfältig gearbeiteten kleinen Bildern der mannichfachsten Gegenstände, die übrigens auf den Inhalt nicht grade Beziehung zu haben brauchten, sondern oft nur im Allgemeinen zur Zierde dienen sollten. Diesem Zweck widmete auch Holbein ein Alphabet von 24 römischen Unzialbuchstaben, deren xylographischer Verzierung er die Motive von 22 Bildern seines grössern Todtentanzes und zwei neue (bei den Buchstaben S und V) zum Grunde legte, und die, so ausgestattet, hinter jenen weder an Geist und Kühnheit der Erfindung, noch an gefälliger Eleganz der Ausführung zurückstehen, ja die von Einigen künstlerisch noch höher gestellt werden und sie auch wenigstens an Feinheit entschieden übertreffen. Die unglaublich weiche Zartheit in der Behandlung des Holzes verleitete früher selbst Kenner, diese Initialen für Kupferstiche zu halten [119], was sich jedoch durch das Urtheil der kompetentesten Männer von Fach und besonders auch durch Einzelabdrücke derselben vermittelst der Buchdruckerpresse als irrig ausgewiesen hat.

Man findet diese Buchstaben einzeln, ihrer Bestimmung gemäss verwandt, in alten Baselschen Druckwerken, die in den Offizinen von Hervagius, Frobenius, Bebelius, Cratander, Isingrin und Andern erschienen, z. B. in Cratanders griechischem Galenus 1538, und, vielleicht in Abklatschen, in Strassburger Drucken von Cephaleus, z. B. in der griechischen Bibel 1526, in *Huttichii Romanorum principum effigies*, 1552, etc. [120]. Probedrücke nur auf einer Seite bedruckt besassen 1) Douce und zwar *a*) von allen 24 Buchstaben (auf einem oder 24 Blättern?) ohne beigedruckten Namen, und *b*) als Buch mit Stellen der Vulgata; 2) von 23 Buchstaben H. H. Füssli, Verfasser der Fortsetzung des Künstlerlexikons, in Zürich; 3) von 8 Buchstaben der verstorbene Baron von Rumohr; 4) einen vollständigen Abdruck mit deutschen Bibelstellen [121] früher das Winkler'sche Kabinet in Leipzig; 5) findet sich ein vollständiger Abdruck auf einem Blatte in der Bibliothek zu Basel, und 6) ein dem letztgenannten durchaus gleichförmiger in der k. Kupferstichsammlung zu Dresden [122].

Über die Frage, wer dies Alphabet in Holz geschnitten, erhoben sich in neuerer Zeit dieselben Streitigkeiten, wie in Betreff des grössern Todtentanzes, ja die den Abdrücken in Basel und Dresden in beweglichen

Typen beigedruckte Firma: „Hans Lutzelburger, formschnider, genannt Frank," war für Chr. v. Mechel und Chr. G. v. Murr der Hauptgrund, das H. auf dem Bilde der Herzogin im grössern Todtentanz auf Lutzelburger zu beziehen und die xylographische Ausführung auch dieses Werks ihm statt Holbein zuzuschreiben [123]. Auch der Abate Zani trat dieser Meinung bei und motivirte damit seinen dem Lutzelburger beigelegten Ehrentitel des Fürsten der Formschneidekunst [124]. Hegner dagegen hält es [125], weit entfernt, jene Schlussfolgerung als zulässig anzuerkennen, für sehr möglich, dass selbst die Firma unter dem Alphabet nur die des Verlegers sei, da die Kunsthändler jener Zeit sich gern Formschneider genannt hätten und da bei den Zeitgenossen des vermeinten Künstlers Lutzelburger, trotz so bedeutender ihm jetzt zugeschriebener Leistungen, sich durchaus keine Nachrichten über ihn fänden. Rumohr endlich, der zwar den Schnitt der Probedrücke mit Lutzelburgers Namen ihm nicht absprechen will, erklärt diese Exemplare für Nachschnitte und sucht diese Meinung durch einige Verschiedenheiten, die er darin wahrzunehmen glaubt, zu erhärten [126]. Dass es wirklich Nachschnitte (nicht zu verwechseln mit auch vorhandenen blossen Nachahmungen) von die-

sem Alphabet gab, die u. a. in Verlagsartikeln von Christoph Froschauer in Zürich vorkommen, bezeugen auch Hegner und Douce [127]; doch werden die Buchstaben des Dresden-Baseler Abdrucks von Männern von Fach mit den, in den oben erwähnten alten Basel'schen Druckwerken einzeln vorkommenden Initialen als identisch anerkannt und jene von Rumohr bemerkten Abweichungen in Kleinigkeiten lediglich aus der Verschiedenheit des Drucks, nicht des Schnitts erklärt.

Wir lassen diesen Streit, wie gesagt, auf sich beruhen, und verweisen die, welche sich eines breitern darüber unterrichten wollen, an die oft genannten Schriftsteller, die alle wenigstens in einem Punkte, in der Anerkennung der Vortrefflichkeit dieses zierlichen Kunstwerks, vollkommen übereinstimmen [128]. *„Dies Todtentanz-Alphabet“*, heisst es u. a. bei Douce [129], *„ist in jeder Hinsicht als das Meisterwerk der alten Formschneidekunst zu betrachten, und es in unserer Zeit glücklich nachzuschneiden, dürfte nur den äussersten Anstrengungen solcher Künstler, wie Harvey, Jackson und Byfield gelingen.“* Wir freuen uns, dass ein deutscher Künstler mit der treuen Kopie des kleinen Holbein'schen Todtentanzes nach dem Dresdener Abdruck, die wir hier den Kunstfreunden übergeben, jenen

Engländern zuvorgekommen. — Obgleich die Arbeit der Art ist, auch ohne alles literarische Beiwerk sich Eingang zu verschaffen, wie sie denn wirklich bei allen Kennern, denen bis jetzt Abdrücke davon zu Gesicht gekommen, bereits die erfreulichste Anerkennung fand[130], so ging doch der Verfasser dieser Blätter, selbst auf das lebhafteste davon angesprochen, gern auf den Vorschlag seines Freundes Loedel ein, die Buchstaben mit erläuternden Denkversen zu begleiten, in welchen sie, ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäss, als Initialen verwandt wurden. Da aus diesem Alphabet als hervorstechender Charakter durchweg ein wo möglich noch grellerer, keckerer Humor, als aus dem grössern Todtentanz uns entgegenlacht, hiesse es hier, wie dort, das Wesen der Bilder durchaus verkennen, wollte man irgend pathetische oder sentimentale Betrachtungen daran knüpfen. Noch besser vertrüge sich jedenfalls damit die ganz trockene hausbackene Moral, welche die ehrbaren Kommentatoren des 16ten Jahrhunderts (die freilich wohl nie mit Hans Holbein in der Schenke sassen![131]) in redlicher Absicht hineinlegten, und aus dieser Rücksicht wurden für Leser, die an den deutschen Versen etwa ein frommes Ärgerniss nehmen sollten, den Buchstaben die Bibelstellen und die erbaulichen lateini-

schen Epigramme des alten Aemylius zu den entsprechenden Bildern des grössern Todtentanzes gegenüber gestellt. Für den Reiter (bei dem Buchstaben V), dessen Bild in jenem Werke fehlt, wurde freilich ein neuer Bibelspruch und ein neues Tetrastichon nöthig, das wir indessen mit dem Geist der übrigen möglichst in Einklang zu setzen suchten. Zu dem Buchstaben S, von dessen Gegenstand sich auch kein völlig entsprechendes Seitenstück im grössern Todtentanz findet, passte nur allenfalls Aemylius' Epigramm zum Bilde der Gräfin, doch fehlte es ja zu unserm Troste nicht an historisch berühmten galanten Gräfinnen[132], deren Andenken hier zur Vermittelung dienen mochte. Allgemeine und unmittelbare Verständlichkeit vor Allem im Auge, hat der Verfasser historische Anspielungen sich nur bei zwei Buchstaben erlaubt, beim B auf die angebliche Todesart Alexander's VI[133], als des notorisch ruchlosesten Papstes, und beim C auf das bekannte Apophthegma Vespasian's, dass ein Kaiser stehend sterben müsse[134]. Auch bei dem alle Fibelversler zur Verzweiflung bringenden Y kann er den biblischen Gegensatz der *Zeder zu Libanon* und des *Ysops, der an der Wand wächst*,[135] als des Grössten und des Kleinsten in der Pflanzenwelt, um so billiger als bekannt voraussetzen,

mit je grösserm Recht das wahre Wort in dem allerliebsten Bilder-ABC-Buch der Dresdener Künstler: *Und stellst du auf den Kopf dich schon, du findest nichts auf Ypsilon!* auch ihm zu gut kommen dürfte. Im Übrigen will er in geziemender Resignation erwarten, ob man auch in diesen harmlosen Knittelversen irgend politische oder sonstige Ketzerei wittert und rügt. Es ist ihm bei einer andern Gelegenheit vorgeworfen worden, dass er wissenschaftliche Interessen *zu einem einseitig politischen Zwecke missbrauche*, und er muss jetzt vielleicht des Vorwurfs gewärtig sein, dass er es mit den Interessen der Kunst nicht besser mache. Gleichviel! Sprach er doch diesmal unter der Autorität und von wegen eines Herrn, der, ob auch der absoluteste auf Erden, doch nur für einen urdemokratischen Dictator gelten kann, da er das Princip der allgemeinen Gleichheit mit rücksichtloserer Konsequenz in Kraft hält, als je ein Blousenmann von Saint-Antoine.

Anmerkungen und literarische Nachweisungen zu der vorstehenden Abhandlung.

1) *Τέμπε δέ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι*
Ὕπνῳ καὶ Θανάτῳ διδυμάοσιν. *Il. XVI, 681.*
(Vgl. *Hesiod. Theogon. 756*, wie auch Virgil's *consanguineus Leti Sopor*. Aen. *VI, 278.*)

2) *Οὐδ' ἔστι βωμός, οὐδὲ παιωνίζεται.* Eustathios citirt das mit diesem Verse schliessende Fragment aus Aeschylos' verloren gegangener *Niobe* bei Gelegenheit einer Stelle im Homer *(Il. IX, 158 sq.)*, wo Hades unversöhnlich und unbezähmbar genannt und als der den Menschen feindlichste der Götter bezeichnet wird. — Nur die Gaditaner in Spanien sangen nach Philostratos *(vit. Apollon. Tyan. V, 4. Ed. Olear. p. 190)* Päane an den Tod, an welchen auch, doch ohne alle konkrete Bezeichnung seines Wesens, der 87ste der dem Orpheus beigelegten Hymnen gerichtet ist.

3) — *ἄνακτα τὸν μελάμπεπλον τῶν νεκρῶν*
Θάνατον φυλάξω. *Eurip. Alc. vs. 855.*

4) *Στείχω δ' ἐπ' αὐτὴν ὡς κατάρξομαι ξίφει,*
Ἱερὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν
Ὅτου τόδ' ἔγχος κρατὸς ἁγνίσει τρίχα. *Ib. 74 sqq.*
Dies Schwert hat sonst auch den Zweck, den Faden der Parze durchzuschneiden. Vgl. Stat. Theb. I, 633.

5) Pausan. Eliac. I, 18, wo von einem in Olympia auf der Kiste des Kypselos von Korinth befindlichen Relief, darstellend

ein Weib (die Nacht) mit einem weissen und einem **schwarzen Knaben** auf dem Schoosse, die für den Schlaf und den **Tod** erklärt werden, die Rede ist. Eine kolorirte Abbildung der Kiste mit diesen Figuren nach Pausanias' **Beschreibung** findet man in *Quatremère de Quincy's Jupiter Olympien ou l'art de sculpture antique*, *p. 132*. (Eine weibliche Figur mit den Zähnen eines Raubthiers und langen krummen Krallen, die auf einer andern Seite desselben Kastens hinter den kämpfenden Brüdern Eteokles und Polynikes dargestellt und durch die Beischrift als eine jener finstern feindseligen Schicksalsgöttinnen, der Keren, bezeichnet war *(cf. Hesiod. scut. Herc. 254 sq.)* kann eben desshalb für keine Verkörperung des **Todes** in weiterm Sinne gelten.) Man vergleiche über beide Gruppen ausser *Lessing* besonders *Heyne's* noch immer lesenswerthe Vorlesung über den Kasten des Cypselus, S. 24 ff. und 52.

6) — *τὸν δὲ κατ' ὄσσε*
Ἔλλαβε πορφύρεος θάνατος. *Il. V*, *83.*

7) *Νὺξ τ' ἔτεκε στυγερόν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν*
Καὶ Θάνατον. *Hesiod. Theogon. 211.*

Vgl. in demselben Gedichte *Vs. 758 sq.* Eben da, *Vs. 764 sqq.* heisst es von dem Tode, dass er ein eisernes Herz in der ehernen grausamen Brust trage, festhalte wen er einmal gefasst habe und auch den unsterblichen Göttern feind sei.

8) — *seu Mors atris circumvolat alis.*
Horat. serm. II, *1*, *58.* Vgl. *Od. I*, *28*, *13.*

9) Man sehe die *Emblemata Horatiana* dieses zu seiner Zeit und auch noch später, besonders als Rubens' Lehrer mit Recht hochgeschätzten Künstlers. Dass *O. Vaenius* die Horazische *Mors* als ein Gerippe darstellte, wird so wenig durch irgend eine Andeutung des Dichters hierüber gerechtfertigt, als die gleiche Skelettbildung der Hesiodischen *Ἀνδροκτασίη* auf dem Schilde des Herakles *(vs. 155)* durch *Le Lorrain*, der ohne Zweifel auch hierin der ausdrücklichen Vorschrift des Grafen *Caylus* folgte. S. *Hist. de l'académie des inscriptions*, *t. 27*, *pl. II.*

10) *'Σ τὴν κεφαλή‿εἶχε‿ὁλόμαυρον τὸν Χάρον μὲ δρεπάνι.*
Ερωτόκρ. μέρ. β'. (Ed. Ven. 1805. p. 91.

11) Man findet es in lithographirten Umrissen nebst Goethe's preisendem Urtheil darüber in Schorn's Kunstblatt, 1826, Nr. 10 und 11. Die nationalen Anspielungen des Gedichts erschienen freilich Schorn (*ib.* S. 42) in Uebereinstimmung mit Goethe's Urtheil als unbrauchbar für den bildenden Künstler. — Merkwürdig als ein antikes Seitenstück zu diesem nach der neugriechischen Idee entworfenen Bilde scheint uns die Vorstellung des alten Charon, von kleinen geflügelten Seelen umgeben, auf einer äginetischen Vase. S. *Millin, magasin encyclopédique, 1811, II, p. 140.*

12) S. *Fauriel, chants populaires de la Grèce moderne, II, p. 112* und *90.* (Ueb. den neugriechischen Charos vgl. des Verf. Polyglotte der europ. Poesie, I, S. 276 f.)

13) *Ὁ Θάνατος ὁ ἄγριος, ποῦ αἵματα βυζάνει.*

Ἀθαν. Χριστόπουλος. Ἐρωτικ. 38.

14) Vgl. Röm. 5, 12 ff.; 6, 23; Jac. 1, 15 etc.

15) *Herder* (in der Abhandlung, wie die Alten den Tod gebildet, Brief IX) meint vielleicht nicht ohne Grund, dass das Gesicht des Feldes der Gebeine beim Hesekiel (Kap. 37), wie auch der Gedanke an die Schädelstätte von Golgatha von Einfluss auf diese Vorstellung möge gewesen sein.

16) S. 1 Chron. 22, 16.

17) *Ποῦ σου, Θάνατε, τὸ κέντρον;* I Korinth. 15, 55.

18) *Καὶ ἰδού, ἵππος χλωρός, καὶ ὁ καθήμενος ἐπάνω αὐτοῦ ὄνομα αὐτῷ ὁ Θάνατος, καὶ ὁ Ἅδης ἀκολουθεῖ μετ' αὐτοῦ.* Apocal. 6, 8.

19) *Paul. Diacon. de reb. gest. Longobard. VI, 5.*

20) Heldenbuch, *ed.* Feyerabendt, Frankf. 1590, S. 124 f.

21) Hinsichtlich der Personifizirung des Todes bei den Kelten, wo die mächtige Gottheit Ceridwen auch seine Macht vertreten zu haben scheint, und wo die in ihre Mysterien Einzuweihenden, wie es heisst, durch das Bild des Todes geschreckt wurden, verweisen wir auf *Davies mythology and rites of the British Druids, p. 231.* — Nach *Ledwich (antiquities of Ireland, p. 282)* zeigt das alte Denkmal von Knockmoy in Irland über der bildlichen Darstellung einer Execution 3 Skelette mit Kronen auf den Schädeln, wobei aber schwerlich an eine Per-

sonifizirung des Todes zu denken ist. Vgl. *K. Eckermann's* Religionsgeschichte und Mythologie der Kelten, II, S. 246.

22) S. *Cronecken der Sassen (Mentz 1492)* zum Jahre 1116, Bogen p, Bl. 5, a. — Vgl. *G. A. Maschens* gottesdienstliche Alterthümer der Obotriten etc. (Berlin 1771), S. 104, und *F. J. Mone's* Geschichte des Heidenthums im nördl. Europa, I, S. 209.

23) S. *Grimm's* deutsche Mythologie, 2te Ausg. S. 809. — Vgl. *Reinardus vulpes, III, vs. 2162.*

24) *The Dance of Death etc. By Francis Douce, Esq. London, 1833. Pag. 5.* — Bei manchen unleugbaren Mängeln ist doch dies Buch noch immer als das reichhaltigste und in jeder Hinsicht befriedigendste Werk über die Geschichte des Todtentanzes auszuzeichnen.

25) *Paul Christ. Hilscher's* Beschreibung des Dresdener Todtentanzes, Lpzg. u. Dresden, 1705. S. 107.

26) *J. Grimm* a. a. O. S. 810.

27) Oder vielmehr *Fr. Quevedo* im Sueño de la Muerte, den *Moscherosch* hier nur wörtlich übersetzt. S. *Philander's von Sittewalt* Geschichte. Strassb. 1642. S. 145.

28) Im *Morgante*, wo es im 2ten Gesange, St. 32 heisst:

Allor Morgante la pietra sù alza;
Ed ecco un diavol, piu di carbon nero,
Che della tomba fuor subito balza,
In un carcame di morto assai fiero.

29) *Πρὶν ἐκεῖσε δεῖ μ' ἀπελθεῖν*
Ὑπὸ νερτέρον χορείας. *Anacr. od. 4, 16.*

30) *Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.*
Aen. VI, 644.
Hic choreae cantusque vigent. *Tib. carm. I, 3, 59.*

31) *Ὁ δὲ ἀπήει κάτω τὸν θάνατον ὀρχούμενος.*
Lucian. Asin. 19.

32) *Museum Florentinum. Vol. I, tab. 91. Cf. Gorii observat. Ib. p. 175.*

33) *Galerie de Florence dess. par Wicar. T. III, p. 28.* In der Vignette, S. 67, geben wir eine vergrösserte Abbildung dieser für unser Thema immerhin interessanten Gemme.

34) S. *Lippert's* Daktyliothek, Supplem. zu Abth. I, nr. 241.

35) S. *Scheletri Cumani dilucidati dal Canonico Andrea de Jorio. Nap. 1810*, mit 5 Kupfertafeln. Vgl. Götting. gel. Anz. 1823, S. 1243, und *Millin, magasin encyclopédique, 1813, Janv. p. 200.* — Ferner *Sickler, de monumentis aliquot Gr. e sepulcro Cumaeo erutis, etc. Vimar. 1812; Goethe*, das Grab der Tänzerin, nachgel. Werke, *IV, p. m. 194 ff.* und besonders *Olfers* üb. ein merkw. Grab bei Kumä, in den hist. philol. Abhandlungen der Berl. Akad. aus d. J. 1830, wo S. 30 ff. noch über manche andre antike Abbildungen von Skeletten in Reliefs, auf Gemmen etc. Bericht erstattet, auch von einigen Abbildungen mitgetheilt werden. — Ein Brief des *Dr. L. Pech* an den Pater Secchi in dem *Bulletino dell' instituto di correspondenza arch ologica (Roma 1843)* enthält ausser der Nachricht von einem vermeintlich pompejanischen elfenbeinernen Todtenkopf, dessen präsumirtes Alter er bezweifelt und an den er verschiedene Bemerkungen über antike Skelette knüpft, eben nichts Neues von Bedeutung über den betreffenden Gegenstand. — Mehr Beispiele der in antiken Bildwerken vorkommenden Skelette und die ausführlichern Erläuterungsschriften darüber findet man in K. O. Müller's Archäologie der Kunst, § 432, angeführt. Von Interesse ist besonders die Darstellung eines Skeletts, das von einer Frau mit einem Bande geschmückt wird bei *Mazois, ruines de Pompéji, t. I, pl. 29, Fig. 4;* vrgl. jedoch *Olfers l. l. p. 30.* und in *Lippert's* Daktyliothek ausser dem oben erwähnten Sardonyx die 4 Cameen nr. 150 und 471—473 im Supplem. zu der 2ten Abtheilung, wie auch die Glaspaste nr. 998 derselben Abtheilung p. 247, letztere übrigens sehr verschieden von der Beschreibung, welche *Fiorillo*, S. 119, Anm. d, davon gibt und nach welcher sie allerdings mehr, als irgend ein andres Denkmal, für die Skelettbildung des Todes bei den Alten spräche. Es ist aber keineswegs, wie es dort heisst, »ein Skelett mit dem Merkurs-Stabe, welches die Seelen zur Unterwelt führt,« sondern nur ein Skelett mit einem bebänderten Stabe an der rechten, einer geknoteten Binde und einer Krone darüber an der linken Seite. Vgl. die erste, auch ziemlich ungenaue Nachricht *Win-*

kelmann's darüber in der *Descr. des pierres gravées du feu Baron de Stosch, p. 517, n. 240*, und die richtige Beschreibung nebst Abbildung bei *Olfers* a. a. Orte. S. 37 u. Taf. V, Fig. 3.

36) *Herbei, herbei! Herein, herein!*
Ihr schlotternden Lemuren,
Aus Bändern, Sehnen und Gebein
Geflickte Halbnaturen.

Vgl. über sie *Ovid. Fast. V, 419 sqq.; Horat. ep. II, 2, 205 etc.;* und namentlich auch *Seneca, ep. 24*, wo es heisst: *Nemo tam puer est, ut Cerberum timeat et tenebras et larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium.*

37) *Jorio l. l. p. 15.*

38) Eigentlich nur: »Der Schönheit entkleidete Schädel«, *κρανία γυμνὰ τοῦ κάλλους. Luc. dial. mort. I, 3.*

39) S. *Herder* a. a. O. Schlussanmerkung zum 10ten Briefe.

40) S. *Goethe* in der Abhandlung: Das Grab der Tänzerin.

41) S. *Petron. Satyric. 34.*

42) Man sehe das von ihm herausgegebene und bei Aubry's Erben in Hanau erschienene Werk: *Speculum omnium statuum totius orbis terrarum etc. Auctore Roderico, episcopo Zamorensi etc. Cui ob similem materiam est adjectum Macabri speculum morticinum. Hanoviae, 1613.* Der Titel dieses Anhangs, S. 231. lautet: *Eximii Macabri speculum choreae mortuorum versibus alemannicis (i. e. in morem ac modos rhythmorum germanicorum compositis) ab eo editum, et a Petro Desrey Trecacio oratore ante annos sesquicentum emendatum.* Man sieht hieraus zugleich, dass Desrey den Todtentanz nicht, wie Fabricius meint, und wie Michaud (im Artikel *Holbein* der *Biographie universelle*), Peignot und Douce ihm nachgeschrieben, aus dem Deutschen ins Lateinische übersetzte, sondern nur die alemannischen, d. h. lateinischen, aber nach deutscher Art gereimten (mehr oder weniger iambischen) Knittelverse verbesserte, auch zum Theil in regelmässige Hexameter und Pentameter übertrug.

43) S. *J. A. Fabricius, biblioth. Lat. V, l. 12, p. 1; Jöcher's* Gelehrten-Lexikon, Art. *Macaber*, und *Rotermund's* Fortsetzung dieses Werks, Bd. IV, S. 298.

44) S. *Histoire littéraire des troubadours* (anon. v. *Lacurne de Sainte-Palaye*), *Paris 1774. T. II, p. 250.* Bei *Joh. Nostradamus* (*vitae poetarum provincialium, 62*) heisst dieser Troubadour *Marchebrusc*, bei *Raynouard* (*Choix des poésies des troubadours, t. V, p. 251*) *Marcabrus*, bei *Diez* (Leben und Werke der Troubadours, S. 42) *Mrccabrun*, nirgends aber *Macabres*, wie *Fiorillo* in der Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland u. den Niederlanden, Bd. IV, S. 129, ihn nennt. Der Abschnitt über die Todtentänze in letztgenanntem Werke, l. l. S. 117—174, ist übrigens als die erste schätzbare, in Einzelnem sehr gründliche Untersuchung über diesen Gegenstand hervorzuheben, obgleich auffallender Weise weder Peignot noch Douce Notiz davon genommen haben.

45) S. *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque, Par. 1780* (anon. vom Marquis de Paulmy und Contant d'Orville) *t. VII, de la lecture des livres français, 4ième partie: Poésies du 16ième siècle, p. 22.* Es heisst hier: *Le mot de Macabre vient de deux mots Grecs, d'après lesquels on pourrait l'appeller Danse infernale.* Ohne diesen Zusatz läg' es nahe, bei den beiden griechischen Wörtern an die griechische Schlusszeile einer lateinischen Inschrift des (Gross-)Baseler Todtentanzes vermuthlich aus dem Anf. des 16. Jahrh. zu denken: *Ὅρα τέλος μακροῦ βίου, Ἀρχὴν ὅρα μακαρίου. (Ed. Merian, p. m. 119).* Gesetzt aber es fände wirklich ein Zusammenhang zwischen dem Worte *Macaber* und dieser Inschrift statt, so ist es wahrscheinlicher, dass der Schulwitz des alten Philologen, dem letztere ihr Dasein verdankte und der ohne Zweifel jener eitlen, schon von Erasmus persifflirten Liebhaberei seiner Zunft gemäss, gern die Gelegenheit wahrnahm, einen Brocken Griechisch anzubringen, das ihm unbekannte arabische Wort auf obige Weise ausbeutete, als dass *Macaber* von *μακρὸς βίος* und *μακάριος* herzuleiten wäre.

46) *Villaret, histoire de France, XIV, p. 300, n.* — Hr. Prof. *Massmann* räth, bei Erklärung des Namens *Macabre* den *Bachuber*, einen Schwertertanz im Dorfe Corvières (im obern Dauphiné) nicht zu vergessen. S. den Artikel Todtentanz in Pierer's Universal-Lexikon, Bd. XXIII, S. 567.

47) S. *Millin's magasin encyclopédique, 1811, Déc. p. 367.*

(Vgl. *Complément du dictionnaire de l'académie fr. 1842, p. 726.*) Auch *J. Grimm* neigt sich zu dieser Ansicht. S. deutsche Mythologie, 1844, S. 810 f. Anm. ††.

48) S. *Gabriel Peignot, recherches sur les danses des morts, Paris et Dijon, 1829, p. 81*, und *Douce, p. 30.* — Beweise, dass es die Araber wenigstens in Spanien mit dem betreffenden Verbot ihrer Religion so genau nicht nahmen, findet man u. a. in *Murphy's Arabian antiquities of Spain.*

49) *Vasari, vite de' pittori. Ed. Livorn. 1767, t. I, p. 431 sq.*

50) Man denke z. B. an das von Herder bearbeitete Märchen: Der Wagen des Todes. — Eine Abbildung dieses orientalischen Freund Hein, in phantastischem Kostüm, mit dunkelgrünen schwarzgesprenkelten Flügeln, in der Ausübung seines Amtes begriffen, und mit der Unterschrift عزرابيل *(Azrajil)*, steht in *Möller's* Katalog der Gotha'schen Bibliothek (1825), *Cod. nr. 231, XI, 1.* — Vgl. auch den Artikel *Azraïl* in *d'Herbelot's Bibliothèque orientale, t. I, p. 305.* (Beiläufig sei hier noch des auf einem Büffel reitenden, mit einem Stocke bewaffneten Todes- und Höllenfürsten *Yamen*, eines der 8 Dewerkel oder Halbgötter bei den Hindus, gedacht.)

51) *Glossar. ad scriptores med. aevi, II, p. 1103.* Es liegt nahe, bei der latinisirten Form an den Tod der 7 jüdischen Märtyrer zu denken, die im II. B. der Maccabäer (7) vorkommen und selbst häufig mit diesem Namen bezeichnet werden; doch möchte der Schluss auf einen Zusammenhang des Todtentanzes damit schwerlich Stich halten.

52) *Peignot, l. l. p. XXVIII sqq.* Vgl. insbesondere auch *Hecker*, die Tanzwuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter, Berlin 1832.

53) *Fiorillo, l. l.* S. 128. — Der Tod erscheint bei Petrarca nicht als Skelett, sondern als ein wüthendes Weib in schwarzem Gewande; *c. I, vs. 31 sqq.:*

Ed una donna involta in vesta negra
Con un furor, qual io non so, se mai
Al tempo de' giganti fusse à Flegra, etc.

Dies Bild schwebte ohne Zweifel dem schon erwähnten *Andr.*

Orgagna bei seinem unter gleichem Titel berühmten Frescogemälde in Pisa vor, von welchem man in den *Pitture à fresco del Campo Santo disegnate da Gius. Rossi ed incise da G. P. Lasinio (Fior. 1832) tav. 16*, einen guten Kupferstich findet. Nicht minder bekannt ist der nach Petrarca's Idee etwa 130 Jahre später von *Tizian* gemalte und von *Sylvester Pomereda* in Kupfer gestochene Triumph des Todes, wo jedoch in Widerspruch mit der Angabe des Dichters der Tod in Gestalt eines Skeletts erscheint.

54) *K. Rosenkranz*, Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter. S. 591 ff.

55) In minder tröstlichen, dem Tode die Uebermacht zuerkennenden Worten findet sich dessen Identifizirung mit dem Leben in dem Epigramm *Owen's (l. III, ep. 109)* ausgesprochen:

Cor nisi cura nihil; caro nil, nisi triste cadaver;
Nasci aegrotare est, vivere saepe mori.

(Deutsch mit Annäherung an die Alliteration des Originals im Hexameter, etwa so;

Schmerz nur ist unser Herz, ein trauriger Leichnam der Leib nur;
Krankheit ist die Geburt, Leben nur häufiger Tod.)

In Bezug auf das Verhältniss des Todes zur Narrheit und Eitelkeit der Welt vergleiche man in *P. Desrey's* Bearbeitung des alten lat. Todtentanzes die Verse:

Qui spem ponit in mundanis,
Manifeste fatuus
Comprobatur. nam inanis
Hinc transit et vacuus.

Macabri speculum morticinum. Ed. Goldast, p. 271.

56) S. über ihn von der Hagen's Museum der altdeutschen Literatur, Bd. II, S. 169 ff. und *Gervinus* Gesch. der poet. Nationalliteratur der Deutschen, 3te Aufl. Th. II, S. 41 ff. und über spätere poetische Bearbeitungen des Todtentanzes, insbesondere über seine Bedeutung unter den Mysterien oder geistlichen Schauspielen des Mittelalters, *ib.* S. 365 f.

57) Man findet diesen spanischen Todtentanz in der *Coleccion de poesias Castellanas anteriores al siglo XV por T. A. Sanchez, Madr. 1779, t. I, p. 179 sqq.* — Dass in Spanien, dem al-

ten Reiche der Omajjiden, von wo aus so manches orientalische Element mit nachhaltender Wirkung dem Geistesleben der Abendländer sich mittheilte, in so früher Zeit (um 1360) grade ein jüdischer Rabbi von einem solchen Stoff sich dichtersich angeregt fühlte, beweist wenigstens nichts dafür, dass die Idee des Todtentanzes durchaus im Christenthum wurzeln müsse, wie denn ja auch *Herder* (a. a. O. Brief XI), der freilich den Ursprung im »Dunkel der nordischen Mitternacht« sucht, behauptet, dass sie »zum Christenthum eben so wenig gehört, wie zur Religion des Dalai Lama in Tibet.«

58) *Fabricius, Biblioth. Lat. V, p. 2.* Vgl. *Peignot, p. XXVII* u. *XXXII; Douce, p. 35.* Nach *Fiorillo*, S. 123, zeigte dies Gemälde nur auf der einen Seite ein schönes Weib und auf der andern den Tod. Aehnliche Vorstellungen sah man nach ihm in Schlottau, Chemnitz und an vielen andern Orten, während es in einigen Kirchen üblich war, Fahnen mit solchen Bildern des Lebens auf der einen und des Todes auf der andern Seite und mit einigen moralischen Versen dabei so aufzuhängen, dass sie sich bei jedem Windstoss bewegten und umwandten.

59) *Fiorillo*, S. 129 ff.; *Peignot, p. XXXII sqq.* u. *82 sqq.; Douce, p. 18 sq.* und *p. 35.*

60) S. *Labarre's memoires pour servir à l'histoire de France et de Bourgogne. Paris, 1729. P. 103.*

61) In einem neuern uns vorliegenden Werke dieser Art: *Les curiosités de Paris, par M. L. R. (Piganiol de la Force* und *Saugrain), 1723*, könnte, Seite 190, wo vom Kirchhofe des Innocens die Rede ist, an die *Danse Macabre* nur etwa die Angabe erinnern, dass am Tage aller Seelen rechts vom Eingange die sehr geschätzte Figur eines Skeletts, dem Vorgeben nach das Werk eines geschickten Bildhauers Namens Jean Gougnon (Goujon?), ausgestellt wurde. Dies Skelett scheint identisch mit einer bei *Alex. Lenoir (Musée des monumens français, t. II, p. 126, pl. 80, Fig. 91)* abgebildeten und von *Héricart de Thury (Catacombes de Paris, p. 137)*, und *Peignot (p. 85 n.)* beschriebenen alabasternen Statue des Todes, als deren wahrscheinlicher Verfertiger jedoch von diesen Schriftstellern der Bildhauer Franç.

Gentyl von Troyes aus dem 16. Jahrh. statt eines früher dafür geltenden Germain Pilon genannt wurde. Das Skelett trug einen Schild mit der Inschrift:

Il n'est vivant, tant soit plein d'art,
Ni de force pour résistance,
Que je ne frappe de mon dart
Pour bailler aux vers leur pitance.

Nach der Aufhebung des Kirchhofes des Innocens im J. 1785 wurde diese Statue zuerst in die Kirche Nôtre Dame und von da ins Musée des Monumens Français gebracht. Was später daraus geworden, gesteht Peignot *(p. 86 n.)* nicht zu wissen.

62) Vgl. *Mich. Félibien, hist. de la ville de Paris, vol II, l. 16, § 34, p. m. 807; Villaret, hist. de France, t. XIV, p. 300; Dulaure, hist. physique, civile et morale de Paris. Ed. 2, t. III, p. 440.*

63) Z. B. *Barante, hist. des ducs de Bourgogne. Ed. 3, t. V. p. 42*, und *Villeneuve-Bargemont, hist. de Réné d'Anjou, t. I, p. 54 sq.* Doch ist es sehr wahrscheinlich, dass des erstern Angabe auch nur auf einem Missverständniss des Berichts in jener von den drei vorhingenannten Schriftstellern angeführten alten Chronik beruhte, und das Villeneuve wieder nur Barante's Erzählung vor Augen hatte und willkürlich ausschmückte. Vgl. übrigens auch *Michelet, hist. de France, t. IV, p. 409 sqq.*

64) *Fiorillo*, S. 130 ff.; *Peignot, p. XXXIII* u. *83 sqq.*; vgl. *Douce, p. 15.*

65) *La danse Macabre. Histoire fantastique, par P. L. Jacob Bibliophile. 2de ed. Paris, 1832.*

66) *Peignot, XXXVII sq., Douce, p. 35.*

67) Z. B. *Fabricius, Biblioth. Lat. V, p. 2; Warton* in seiner *history of english poetry, ed. Price, vol. II, p. 364* (wogegen dieser Gelehrte in den *Observations to Spenser's Fairy Queen, II, p. 116* die Lyoner Imagines Mortis nicht für Holbein's Werk hält und eher geneigt ist, Alb. Dürer oder einen gewissen Reperdius [s. unten Anm. 109] für deren Urheber zu halten); ferner *de Paulmy* und *Contant d'Orville* a. a. O. (s. oben Anm. 45); Baron *Zurlauben* im 2ten Theil von *J. B. de La Borde's tableaux de la Suisse ou voyage pittoresque, p. 136;* selbst noch der sonst so gründliche *Millin* im *Magasin encyclopédique, 1813, Janv. p. 205;* und eben

da, *1814*, *Sept. p. 12*, auch *G. M. Raymond* in einer Abhandlung über einige alte Ausgaben der *Danse Macabre*. Auch Kaiser *Joseph II* theilte sehr verzeihlicher Weise diesen Irrthum. *Votre Holbein n'est pas mon homme !«* sprach er zu Hrn. v. Mechel, als dieser ihm den Todtentanz an der Predigerkirchhofsmauer zeigte.

68) Vgl. *Fiorillo*, S. 123 ff.; *Peignot*, *p. XXXIX sqq.* u. *p. 1—25; Douce*, *p. 36 sqq.* und besonders auch *Ulr. Hegner* im Leben Hans Holbein's des Jüngern, Berlin 1827, S. 296 ff. — Eine ausführliche Parallele des Baseler und des Holbein'schen Todtentanzes gibt *Peignot*, *p. 26 sqq.* — Das Werk des Hrn. Prof. *Massmann*: Die Baseler Todtentänze in getreuen Abbildungen, Stuttgart (u. Leipzig), 1847, bedaure ich zu spät erhalten zu haben, um es für obige Abhandlung noch benutzen zu können. Möchte es diesem ausgezeichneten Forscher auf dem Gebiete mittelalterlicher Schrift- und Sittenkunde doch gefallen, seine schon seit vielen Jahren erwartete ausführliche Geschichte der Todtentänze den Freunden der Kunst- und Kulturgeschichte nicht allzu lange mehr vorzuenthalten!

69) S. *Douce*, *p. 42 sq.* und *Hegner* a. a. O., S. 308 ff.

70) In *Rob. Naumann's* Serapeum, IIter Jahrgang, Leipzig, 1841, S. 175 ff.

71) *Fabricius*, *l. l.*; *Fiorillo*, S. 124 f.; *Peignot*, *p. XII*, und *Douce*, *p. 43 sq.* Letzterer macht bei dieser Gelegenheit Lübeck zu einer Stadt in Nieder-Elsass. (Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass dieses Gelehrten gänzliche, für einen Schriftsteller grade über diesen Gegenstand kaum verzeihliche Unkenntniss des Deutschen den Gebrauch seines sonst so schätzbaren Werks sehr verleidet. Man findet bei ihm kaum drei Worte in unserer Sprache ohne sinnentstellende Schnitzer angeführt, und dass dabei an keine Druckfehler zu denken ist, wird weiter unten aus einer noch merkwürdigern Probe von Hrn. *Douce's* deutscher Gelehrsamkeit sich ergeben.)

72) Mit dem Holbein'schen Todtentanz. S. *Massmann* im ersten Jahrg. des Serapeum (1840), S. 269 f.

73) Vgl. *Hegner*, S. 305 ff.; *Peignot*, *p. XLII*, u. *Douce*, *p. 45.*

74) *Anton Weckens* Beschreibung von Dresden, S. 26.

75) S. oben Anm. 25. Vgl. *Fabricius l. l.; Fiorillo*, S. 126; *Peignot, p. 44.* Eine lithographirte Abbildung dieses Todtentanzes erschien in Dresden 1832.

76) S. *Peignot, p. XLII sqq.* und *Douce, p. 46 sq.*

77) S. *Taylor voyage dans l'ancienne France, l. V,* und *La danse des morts de la Chaise-Dieu, fresque du quinzième siècle. Par Achille Jubinal. Paris 1841.*

78) *Douce, p. 44—55.*

79) *Fiorillo*, S. 127 und 142.

80) S. *Fiorillo*, S. 164 ff. und *Massmann* im Serapeum, Jahrg. II, S. 184 f.

81) *Rosenkranz*, Gesch. d. deutschen Poesie im Mittelalter, S. 593.

82) *Bruns*, Beiträge zur kritischen Bearbeitung unbenutzter alter Handschriften. Braunschweig 1803. III, S. 321 ff. — Einen Todtentanz in 35 Holzschnitten mit gereimten Ueber- und Unterschriften und einer gleichfalls in Holz geschnittenen gereimten Einleitung auf einem besondern Blatte veröffentlichte nach einer Heidelberger Handschrift aus dem 16ten Jahrh. *Massmann*, als Anhang seines oben (Anm. 68) erwähnten Werks über die Baseler Todtentänze.

83) S. oben Anm. 42. Vgl. *Peignot, p. 18, 89, 109 etc.* u. *Douce, p. 28 sqq.*

84) *Peignot, p. 179; Douce, p. 29, 51* etc.

85) *Peignot, p. 93 sqq.* und *143 sqq.; Douce, p. 55 sqq.* — Ohne auf poetischen Werth Anspruch machen zu können, verleugnen die französischen Verse doch nicht eine gewisse treuherzige Wärme und Innigkeit in Geist und Ton, welche die französische Lyrik jener Zeit, sowohl geistliche als weltliche, überhaupt charakterisirt. Zum Beleg möge der Prolog dienen, welchem wir zugleich die entsprechenden lateinischen Verse nach Desrey's Bearbeitung aus Goldast's oben (Anm. 42) erwähnter Ausgabe des *Speculum choreae Mortuorum, p. 232 sq.*, beifügen.

Creatura rationabilis	O creature roysonnable
Quae aeternam vitam desideras,	Qui desires vie eternelle,
Haec doctrina tibi notabilis	Tu as cy doctrine notable,
Est, si ipsam bene consideras.	Pour bien finer vie mortelle.
Hic quilibet addiscit choreas,	La dance Macabre sappelle
Hanc choream MACABRI nominans;	Que chascun à danser apprant,

Haec est via super omnes vias,	A l'homme et femme est naturelle,
Nulli parcens, omnia criminans.	Mort nespargne petit ne grant.
In hoc potest speculo legere	En ce miroir chascun peut lire
Omnis homo tendens ad tumulum.	Qui le conuient ainsy danser.
Sapiens est qui scit videre:	Saige est celluy qui bien sy mire
Mortuus dat viuenti speculum.	Le mort le vif fait auancer.
Tu majores vides ad oculum	Tu vois les plus grans commencer
Hanc choream conducere: quia	Car il nest nul que mort ne fiere:
Viventium corpora singulùm	C'est piteuse chose y panser,
Fabricantur vna materia.	Tout est forgie dune matière.

86) Serapeum, II, S. 191 bis 239. *Massmann* bezeichnet 30 Ausgaben der *Danse Macabre* von 1485 bis 1729; 77 der *Heures* mit Todtentänzen von 1490 bis 1537, und 5 englische Andachtsbücher dieser Art von 1569 bis 1609.

87) *Douce, 188 sqq.* Vgl. *Fiorillo*, S. 173 f. und *Peignot p. 185—193.*

88) Nicht Holzschnitt, wie *Fiorillo*, S. 122, ihn irrig nennt. Vgl. *Hüsgen's* raisonnirendes Verzeichniss von Alb. Dürer's Werken, S. 57. S. auch *Peignot, p. 186.*

89) Mehr darüber findet man bei *Peignot, p. 127 sqq.* und *Douce, p. 231 sq.*

90) Auch *Icones*, französisch zuerst *Simulachres*, und in den Ausgaben seit 1547 *Images de la Mort;* italienisch (1549) *Simulachri de la Morte.*

91) Vgl. *Papillon, traité de la gravure en bois. Paris, 1766. T. I, p. 423.*

92) *Historiarum veteris testamenti* (in der ältesten Lyoner Ausgabe von 1538: *instrumenti*) *icones.* Mit französischen Quatrains von Gilles Corrozet. S. *Douce, p. 94 sqq.; Hegner*, S. 338 ff. und über die Ausgaben *Massmann*, Serap. II, S. 162—174. Es sind in den vollständigsten Ausgaben 94 Bilder, wovon die vier ersten mit den vier ersten des Todtentanzes zusammenfallen. Vorangedruckt sind poetische Lobsprüche auf Holbein von dessen Freunde *Nicolaus Borbonius:* ein längeres lateinisches Gedicht in elegischem Versmass und das ziemlich matte griechische Epigramm:

Ὦ ξέν', ἰδεῖν εἴδωλα θέλεις ἐμπνοῖσιν ὁμοῖα;
Ὀλβιακῆς ἔργον δέρκεο τοῦτο χερός.

93) S. *Bartsch*, *le peintre graveur*, *t. VII*, *p. 19 sqq.*

94) Sie sollen um 1771 durch den Fürsten Gallitzin, damals Gesandten in Wien nach Russland gekommen sein. Vgl. *Chr. G. v. Murr's* Journal zur Kunstgeschichte, Bd. X, S. 74; *Fiorillo*, S. 146, Anm. u); *Peignot*, *p. 24*, und *Douce*, *p. 134 sq.* Nach *Huber* und *Rost* dagegen im *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, *t. I*, *p. 155*, hätten diese Zeichnungen sich 1797 noch in der Baseler Bibliothek befunden.

95) Dem 36sten in der gewöhnlichen Folge, Einen trefflichen Nachschnitt dieses Bildes vom Grafen *La Borde* findet man als Titelvignette vor *Rumohr's* Schrift über Holbein in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen.

96) *Douce*, *p. 82—138.*

97) *Ottley*, *enquiry into the origin and early history of engraving. II*, *p. 759.*

98) Die Stelle heisst: »*Tres grandement vient à regreter la mort de celuy, qui nous en a icy imaginé si elegantes figures, qui me faict penser, que la Mort craignant que cet excellent painctre ne la paignist tant vifve, qu'elle ne fut plus crainte pour Mort, et que pour cela luy accelera si fort ses jours, qu'il ne peut pas achever plusieurs aultres figures ja par luy trassées.*«

99) S. *v. Rumohr's* betreffende Aufsätze in Schorn's Kunstblatt, Jahrg. 1823, die später, gesammelt und vermehrt, als besondere Schrift unter dem Titel erschienen: *Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig*, *1836*. (S. besonders S. 33 ff.)

100) S. über ihn *Beuchot's* Artikel in der *Biographie universelle*, *t. V*. *p. 350.*

101) S. *v. Rumohr* a. a. O. S. 37.

102[a]) *Nic. Borbonii Nugae. Ed. Lugd. 1538*, *fol. 427.* (Vgl. auch das Zeugniss *Car. Patin's* in dem seiner Ausgabe von *Erasmi Ἐγκώμιον Μωρίας* beigefügten *index operum Joh. Holbenii*, *nr. 60*, obgleich dieser Schriftsteller seine Glaubwürdigkeit ziemlich verdächtigt, indem er die Sage, dass Holbein den Baseler To-

dtentanz gemalt habe, freilich nur als die Meinung einiger Leute *(ut quidam volunt)*, doch ohne sie ausdrücklich als eine abgeschmackte Fabel zu bezeichnen, wiederholt.)

102b) Näheres über jenen Streit findet man bei den obengenannten Schriftstellern und das entscheidende Wort zu Gunsten *Lutzelburger's* vielleicht in *Peter Vischer's* Aufsatz üb. den betreffenden Gegenstand im Kunstblatt 1838, Nr. 50 bis 54.

103) *J. v. Sandrart*, Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkünste. Th. II, Bd. III, Cap. 7. Ed. Nürnb. 1675, p. 252.

104) Vgl. *K. Grüneisen's* Beiträge zur Beurtheilung und Geschichte der Todtentänze im Kunstblatt 1830, S. 94.

105) *Massmann* macht am Schluss des Vorworts zu seiner Literatur der Todtentänze (Serapeum 1840, S. 244) darauf aufmerksam, welche bunte Reihe merkwürdiger Männer, die alle auf die verschiedenste Weise in ihrer Zeit für die Ausbreitung der Wissenschaft und zumal der Kunst Gutenberg's wirkten: *Erasmus*, *Frobenius*, *Trecksel*, *Frellon*, *Jodoc. Bad. Ascensius*, *Corrozet*, *Serveto*, *Oemler (Aemylius)*, *Fraxineus*, *Nic. Borbonius*, *Thom. Morus* u. Andre, sich um *Holbein's Todtentanz* bewegen und vereinen. Es drängt sich dabei der Gedanke auf, dass es wohl keine undankbare Mühe wäre, alle Gemälde und Bildwerke von irgend historischer Bedeutsamkeit (ganz abgesehen vom Kunstwerth) in einer kompendiösen Uebersicht mit den nöthigen Erläuterungen und, soweit es thunlich, in Kopien von den Zeiten der griechischen Mythe bis auf unsre Tage zusammenzustellen.

106) Geboren 1510, gestorben 1568. S. *Weiss'* Artikel über ihn in der *Biographie universelle, t. IX, p. 662.*

107) Eigentlich *Oemler*, geboren 1517. Er bearbeitete viele biblische Stoffe in lateinischen Versen und starb 1569 als *Dr. theol.* und Superintendent zu Stolberg. Die ausführlichste Nachricht über ihn findet man in *Zeitfuchsens* Stolbergischer Kirchenhistorie, S. 380.

108) Es sind ausser der erwähnten *Medicina animae* als der Hauptschrift eine *Ratio consolandi aegrotos*, eine Rede *de mortalitate* vom heil. Cyprian, eine andere *de patientia* von Jo-

hannes Chrysostomus, eine dritte über verschiedene Punkte der christlichen Moral und in spätern Ausgaben und Nachdrücken noch ein paar kürzere Traktätchen und Gebete.

109) Serapeum, 1840, S. 245, Anm. 1. (Hr. Prof. Massmann kommt in eben dieser Note auch auf einen gewissen *Reperdius* zu sprechen, welchen *Borbonius* in einem Epigramm neben *Holbein* als grossen Maler (oder Zeichner und Formschneider) preist, und wirft beiläufig die Frage auf, ob dieser *Reperdius* nicht vielleicht der Holländer *Ripperda*, Herzog, erster Minister von Spanien etc. sei, trägt auch, wie es scheint, nur desshalb Bedenken, ihn mit Bestimmtheit dafür zu erklären, weil dieser Holländer nirgends als Maler, als Künstler bezeichnet wird. Die Sache stösst sich aber, davon abgesehen, noch an der kleinen Schwierigkeit, dass der berüchtigte *Johann Ripperda*, der seiner Zeit als Abenteurer, diplomatischer Spion, Minister in Spanien und zuletzt als Renegat in Marokko eine so merkwürdige Rolle spielte, anno 1680, also 142 Jahre, nachdem *Borbonius* jenes Epigramm über den Maler *Georg Reperdius* drucken lassen, erst geboren wurde.)

110) Die neuhinzugekommenen sind: der Schweizersoldat, der Spieler, der Säufer, der Narr, der Räuber, der Blinde, der Kärrner, der Bettler und vier dem Todtentanz fremde und wahrscheinlich auch nicht von Holbein herrührende Bilder mit spielenden Kindern.

111) *Fiorillo*, S. 130 ff.; *Peignot*, *p. 52; Hegner*, S. 312; *Douce*, *p. 103; v. Rumohr*, S. 43 bis 58 und 99—101; *Massmann* im Serapeum I, S. 245—S. 261.

112) S. über ihn *Douce*, *p.* 41 und 117.

113) S. *Massmann*, S. 269. M. bezeichnet hier die Basel'schen (Frölich-Mechel'schen) Ausgaben ausdrücklich und ausführlich als Nachschnitte, führt sie dagegen später im Jahrg. 1841 des Serapeum, in der seiner Literatur der Todtentänze zu S. 136 beigefügten Uebersichtstabelle mit unter der Rubrik Urschnitte auf. Wie ist dies zu verstehen?

114) Geboren in Prag 1607, gestorben in London 1677. S. *Ponce's* Artikel *Hollar* in der *Biogr. univers. t. XX*, *p. 479.*

115) Die befriedigendste Auskunft über alle diese und noch manche andre **Kopien** der *Imagines mortis* (welchen jedoch die gänzlich davon **verschiedenen** Kupferstiche von *Rud.* und *Konr. Meyer* und von *M. Rentz* **nicht** beigezählt werden sollten) mit genauer Specifizirung sämmtlicher Ausgaben findet man bei *Massmann, l. l.* S. 261 bis 301, und noch ausführlichere Nachrichten dieses Gelehrten über seine eigne Ausgabe von *Schlotthauer's* meisterhaften Steindruck-Kopien enthält das Anzeigeblatt zu Bd. 58 der Wiener Jahrbücher, 1832. — Von allgemein bibliographischen Schriften sind für die Literatur der Todtentänze die von *Ebert*, *Brunet* und *Champollion-Figeac* die wichtigsten.

116) In der Vorrede, S. 6 f., heisst es, *bei der Armuth der deutschen Sprache an synonymen Ausdrücken für das allegorische Ideal des Todes habe der Verfasser sich erlaubt, die jokose Benennung von Freund Hein, die der erfindsame Asmus ausgeprägt und die schon hin und wieder für voll angenommen werde, unter einer kleinen orthographischen Abänderung, um der Konkurrenz mit dem Worte Hain oder Hayn*, lucus, *auszuweichen, auch seines Orts in Umlauf zu setzen.* Ueber diesen Passus berichtet Hr. *Douce (p. 155)* folgendermassen: „*The preface states that from the poverty of the German language in synonymons expressions for the allegorical or ideal Death, the author has ventured to coin the jocose appellation of Freind Hein, which will be understood from its resemblance to Hain or Hayn, a word signifying a grove. The sagacity of the German reader will perhaps discover the analogy.*" Nach dieser Probe von Hrn. *Douce*'s Gelehrsamkeit im Deutschen kann es nicht befremden, wenn er *p. 240 sqq. Hegner's* durchaus nicht beleidigende, ja nicht einmal unhöfliche Polemik gegen ihn als eine Beleidigung versteht und ihn mit wirklichen englischen **Grobheiten** dafür bedient.

117) Serapeum, 1840. S. 302 f.

118) Vgl. *Hegner*, S. 345; *Rumohr* im Kunstblatt 1823, S. 126 ff.; *Frenzel* eben da 1832, S. 107; *Douce*, *p. 133*. Eine sehr mittelmässige Kopie dieser Zeichnung in lithographirten Umrissen findet man auch bei *Peignot*.

119) *Hegner*, S. 328. Vgl. *Fiorillo*, S. 143 Anm. Letzterer spricht hier unmittelbar nach einander von zwei Alphabeten in *Lettres grises*, über die ihm der Graf *Lepel* Notizen mitgetheilt habe, die aber nach seiner Beschreibung davon beide nur verschiedene Exemplare dieses einen nämlichen Todtentanz-Alphabets gewesen zu sein scheinen.

120) Wir entlehnen diese Notizen zunächst aus *Rud. Weigel's* Beilagen zu *Rumohr's* mehrerwähnter Schrift, S. 105. Vgl. *H. H. Füessli's* 2. Band (Fortsetzung und Ergänzung des Künstlerlexikons, Zürich 1806, S. 659), und *Douce, ch. XV.* besonders *p. 216 sq.*

121) Ein solches Exemplar war vermutblich auch das, nach *Fiorillo* S. 143 Anm., vom Grafen *Lepel* in Coburg gesehene vermeinte Kupfer.

122) *Weigel*, a, a. O. und *Douce*, *p. 214 etc.*

123) S. *v. Murr's* Kunstjournal, Bd. XVI, S. 10. Ein Verzeichniss 10 andrer Arbeiten dieses ausgezeichneten und gleichwohl auffallender Weise von keinem gleichzeitigen Schriftsteller erwähnten Formschneiders gibt *Douce*, *p. 99 sqq.*

124) *„Hans Lutzelburger. — Il vero principe degli incisori in legno." Piet. Zani, enciclop. metod. delle belle arte, parte I, Vol. XII, p. 152.*

125) *Hegner*, S. 332 ff.

126) *Rumohr*, S. 15 f.

127) *Hegner*, S. 336; *Douce*, *p. 217.*

128) Vgl. *Hegner*, *Douce*, *Rumohr* und *Weigel ll. ll.*; wie auch *Frenzel's* ausführliche Beschreibung des Todtentanz-Alphabets nach dem Dresdener Exemplar, im Kunstblatt, 1825, S. 21 ff.; ferner *H. H. Füessli*, a. a. O.; *Zani*, *enciclopedia metodica*, *I*, *X. p. 467*; *Heller's* Formschneidekunst, S. 140; *Brulliot*, *dictionnaire des monogrammes*, *éd. 1832*, *I*, *p. 306*; und namentlich auch *Pet. Vischer's* gehaltvollen Aufsatz über *Holbein* und *Lutzelburger*, im Kunstblatt 1838 Nr. 50 bis 54, wo der Meinung *Rumohr's* über diese Streitfrage wohl die gewichtigsten Gründe entgegengestellt werden.

129) *Douce*, *p. 214.*

130) Als ein uns bekannt gewordener öffentlicher Ausdruck solcher Anerkennung (neben vielen in Privatmittheilungen) sei nur *Frenzel's* Nachricht von dieser Kopie, im Kunstblatt, 1846, Nr. 27, hier erwähnt.

131) Man sehe unter den Federzeichnungen, womit *Holbein* seines Freundes *Osw. Müller (Molitor)* Exemplar von *Erasmus'* Lob der Narrheit schmückte, das Bildchen zu den Worten: *Sed multo candidius pinguis ille ac nitidus Epicuri de grege porcus, etc.*, auf welches *Erasmus*, da er es sah, über den Kopf des Zechbruders den Namen *Holbein* schrieb. Man findet es in *W. G. Becker's* Ausgabe des *Ἐγκώμιον Μωρίας (Basil., 1780), p. 298.* In Patin's oben (Anm. 102a) erwähnter Ausgabe *(p. 196)* fehlt jene Ueberschrift des *Erasmus* und in allen übrigen, die Zeichnungen *Holbein's* wiedergebenden Editionen des *Ἐγκώμιον* ist dies Bild wie noch manche andre beträchtlich kastrirt.

132) Wer kennt nicht die holden Namen Dubarry, Lichtenau, Reichenbach und noch so viele nicht minder unsterbliche, wovon der Leser nach Belieben einen oder den andern der liebreichen Dame, Seite 49, beilegen und durch deren Vermittelung ihr somit der Tod zu gleicher Unsterblichkeit verhelfen mag.

133) S. *Guicciardini, istoria d'Italia, V, 5.* Vgl. *P. Jovius, histor. l. VIII, epit.*

134) *Sueton. v. Vespas. 24.*

135) 1 Buch der Könige, IV, 33.

Berichtigungen.

S. 36 Z. 3 st. *morbes l. morbos*
– 53 – 5 v. u. st. reisen l. reiten
– 72 – 8 st. genannt l. gemeint
– 80 – 5 l. *tans a-makabiri*
– — – 4 v. u. l. krampfhaften
– 86 – 1 l. Innocens


Österreichische Nationalbibliothek
Digitized by Google

